Jean Dubuffet : livres et estampes, récents enrichissements


BnF Gallica



JEAN DUBUFFET

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
1982

JEAN DUBUFFET

Livres et Estampes

En couverture : *Quatre figures,* 1973. Cat. n° 24.
En page 109 : *Tête au chapeau melon,* 1948. Cat. n° 3, pl. V.
En page 115 : fragment du *Fugitif,* 1977. Cat. n° 40.

JEAN DUBUFFET

Livres et Estampes

Récents enrichissements



Bibliothèque nationale
1982

Le catalogue a été établi par Françoise WOIMANT, conservateur en chef au Département des Estampes et de la Photographie et par Antoine CORON, conservateur à la Réserve du Département des Imprimés de la Bibliothèque nationale.

Le service des expositions, le service des publications, le service de presse et les ateliers de la Bibliothèque nationale ont contribué à la réalisation de cette exposition et de son catalogue.

Salle Mortreuil
3 juin - 13 juillet 1982



ISBN 2-7177-1637-8

AVANT-PROPOS

Je crois qu'on peut trouver dans tous mes travaux constamment, et déjà dès leur commencement en 1942, une alternance d'humeur qui me porte tantôt à mettre l'accent — un accent qu'on pourrait dire expressionniste, non exempt d'outrance caricaturale — sur la spécificité des objets figurés, tantôt au contraire à ne plus donner à cette spécificité qu'une considération réduite, outrancièrement réduite, supposant un monde où tout procède d'un sang unique et où les objets n'ont plus guère d'individuation propre, ne sont plus guère identifiables. L'une et l'autre de ces humeurs, pourtant contradictoires, se rencontrent d'ailleurs (presque toujours) associées ou l'une court-circuitée par l'autre.

JEAN DUBUFFET,
L'homme du commun à l'ouvrage.

Du 3 juin au 13 juillet 1982 la Bibliothèque nationale présente Salle Mortreuil une exposition de livres et d'estampes de Jean Dubuffet choisis dans la donation faite par le peintre en 1980[1], complétée depuis par quelques nouveaux dons et par l'acquisition à l'Hôtel Drouot des deux premiers grands livres de l'artiste.

Né en 1901, Jean Dubuffet ne s'est engagé définitivement dans la carrière artistique que la quarantaine venue, bouleversant aussitôt les données bien établies de la peinture. Promoteur de l'*Art Brut* et auteur d'*Asphixiante culture,* il est un des peintres et des théoriciens les plus novateurs du XXe siècle, mais aussi un explorateur de l'écriture comme de la gravure, qui a su entraîner l'estampe et le livre dans des aventures successives toujours nouvelles.

Ce sont ces aventures qu'illustre l'exposition d'aujourd'hui. Figurent tout d'abord les trente quatre lithographies de *Matière et mémoire* de Francis Ponge et quinze autres réalisées pour *Les Murs* d'Eugène Guillevic, toutes exécutées à l'imprimerie Mourlot en 1944 et 1945.
A ces *Mangeurs d'oiseaux* et ces *Pisseurs au mur* qui avaient si fortement perturbé le monde de l'art lors de leur présentation à la Galerie André, succèdent en 1948 et 1950 deux livres de Jean Dubuffet en jargon calligraphié : *Ler dla canpane* avec gravures sur linoleum, sur bois de caisse et fonds de boîtes de camembert, publié par l'Art Brut, et *Labonfam abeber par inbo nom* illustré de dessins.

Dans la suite logique de ces premiers travaux liés à la constitution de la collection d'Art Brut du peintre, se situent dix lithographies en couleurs d'un album intitulé *Spectacles,* appartenant à la série des *Phénomènes* qui ne compte pas moins de trois cent soixante deux planches réalisées de 1958 à 1962 et ordonnées en vingt-quatre albums.[2]

Quatre ans durant, comme le raconte Jean Dubuffet dans un texte que nous republions ici[3], l'artiste s'est efforcé de recueillir systématiquement toutes sortes d'empreintes, non plus à l'encre

de chine sur papiers à dessin comme précédemment, mais sur des pierres et des zincs lithographiques ou encore sur du papier à report. Empreintes prises à même le sol ou sur les murs, vernis craquelés, oxydations du métal et autres réactions chimiques ont ainsi été recueillis sans que jamais n'interviennent le crayon ou le pinceau. Le rôle de l'artiste s'est alors limité au choix et à la combinaison des planches et des couleurs lors de l'impression. "L'atlas poético-géographique" des phénomènes qui en est résulté a si fort passionné le peintre que les lithographies par reports d'assemblages pour lesquelles ces travaux avaient été entrepris, ont vite été reléguées au second plan. Ainsi en témoigne un projet abandonné de 1958 intitulé *L'homme aux mèches.*

A l'esprit des *Phénomènes* se rattachent encore deux livres parus en 1963, *La lunette farcie* et *La vache au pré noir,* mais dès l'année précédente commence le cycle de l'*Hourloupe* qui ne s'achèvera que douze ans plus tard et auquel appartiennent une vingtaine d'œuvres de la donation.

L'*Hourloupe* tel que le décrit Max Loreau se présente "comme une interprétation de la réalité qui repose toute entière sur l'utilisation de tracés sinueux et arbitraires dont l'entrelacement suggère à l'occasion, mais de façon malaisée à déchiffrer et sans qu'il y ait eu préméditation, un personnage bosselé ou un objet contorsionné, ou encore un paysage tout tordu". Univers irréel et comme dément qu'annonce dès juillet 1962 les images du petit livre de l'*Hourloupe* qui paraît en 1963, la même année que *Trémolo sur l'œil,* l'un et l'autre calligraphiés par l'artiste. Puis, en 1966, Dubuffet dresse en bleu, blanc et rouge sur fond noir le répertoire des personnages et décors de ce nouveau théâtre du monde, publié l'année suivante sous la forme d'un jeu de cartes intitulé *Algèbre* ou *Banque de l'Hourloupe* en cinquante deux figures parmi lesquelles il nous faut reconnaître *Le farceur* ou *le pot de confiture, Le prolétaire* ou *La rose.* Puis à partir de 1971 et jusqu'en 1977 paraissent une trentaine de sérigraphies relevant également de ce cycle, pour la plupart réalisées par Jean-Jacques de Broutelles et Michel Kizlik et éditées par la Galerie Pace de New York. Elles ont été exécutées à partir de dessins originaux de plus petit format, tracés au marker avec des papiers et matériaux divers découpés et collés. Sauf exception ces estampes ont été précédées soit de peintures dites *peintures projetées* — ainsi nommées parce qu'obtenues à l'aide de la projection photographique des mêmes dessins originaux, telles *Marche en campagne, Solitude illuminée, Territoire et paysan,* soit de tableaux découpés et mobiles dits *praticables* et destinés à l'animation de *Coucou Bazar* le grand spectacle monté par Jean Dubuffet en 1973, tels *Cité ambulante, Masse aux pédales, Lion héraldique, Course La Galope, Immeuble* et *Le Vizir.* Tout comme les tableaux, ces sérigraphies exécutées sous la direction de l'artiste sont l'expression cohérente d'un même projet artistique où la réalisation se veut la plus impersonnelle possible.

Avec l'abandon d'une peinture au tracé volontairement anonyme et le retour à un art plus impulsif, 1974 voit s'achever *L'Hourloupe.* Apparaissent alors en 1975 les premiers tableaux dits *Théâtres de mémoire* qui se développeront jusqu'en 1978. Qualifiés d'anti-puzzles par Gilbert Lascault, ce sont des assemblages hétérogènes d'autres peintures ou plutôt de leurs morceaux démembrés. En 1978, le peintre choisit l'un de ses derniers tableaux, en fait sérigraphier les éléments qu'il combine en trois nouveaux arrangements baptisés *Faits mémorables* comme autant d'évocations diverses de mêmes lieux.

Dans le registre plus austère du noir et blanc, des dessins ont jalonné ces toiles aux coloris vifs, puis à partir de 1978, leur ont succédé. Certains d'entre eux ont servi à l'illustration de deux livres de Jacques Berne. Le premier, ... *Le Flux même ...,* calligraphié par le peintre, a paru en 1976 et le second intitulé *Il y a,* en 1979. Douze autres dessins choisis parmi les cent quatre-vingt exécutés au stylo feutre noir avec pièces rapportées et collées d'avril 1978 à mars 1979, ont été reproduits en sérigraphie. Mis bout à bout sur un rouleau de six mètres de long et 51 centimètres de haut, ils constituent un *Parcours* qui se présente comme une variante miniature d'un projet de salle entièrement historiée.

Le catalogue s'achève sur une lithographie tracée sur papier à report intitulée *Court le crayon,* imprimée en mars dernier chez Frank Bordas, le petit fils de Fernand Mourlot chez qui Jean Dubuffet s'était mis en 1944 à l'école de la lithographie.

A parcourir ainsi les pièces exposées et réalisées au cours de ces quelques quarante années, le livre et l'estampe apparaissent dans l'œuvre de Jean Dubuffet d'une importance capitale. Les liens particuliers de l'affiche et du livre avec l'écriture, les manipulations systématiques auxquelles se prête l'estampe, sa prolixité même et ses qualités propres ont conduit l'artiste à ne jamais négliger l'œuvre imprimée, qu'elle soit image ou écrit (la seule lecture des titres des œuvres en témoigne déjà). Bien plus, ces sérigraphies se présentent souvent comme des œuvres moins périssables que les dessins qui leur ont donné naissance, le stylo feutre ou le marker étant de fixité douteuse comme le fait remarquer l'artiste lui-même.

Il est à souhaiter qu'un jour puisse être réunis l'œuvre gravé, les écrits et illustrations de Jean Dubuffet en un vaste panorama dont l'actuelle exposition ne se veut que l'ébauche.

FRANÇOISE WOIMANT
Conservateur en chef

1.Outre les cent pièces exposées et répertoriées au catalogue, la donation comporte une cinquantaine de planches d'albums isolées ou défets de livres, une quarantaine d'affiches, neuf disques, quelque cent vingt-cinq ouvrages concernant l'œuvre de Jean Dubuffet et trois petits livres de l'artiste avec reproductions photomécaniques. Ce don s'ajoute aux œuvres entrées précédemment à la Bibliothèque nationale dépôt d'éditeur, imprimeur ou artiste.
2. La collection complète des *Phénomènes,* notes et documents s'y rapportant est conservée au Musée des Arts Décoratifs avec le fonds de la donation Jean Dubuffet.
3. *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet élaboré par Max Loreau. Fascicule XVI. Les Phénomènes,* 1964.

AVERTISSEMENT

Les dimensions indiquées pour les lithographies et les sérigraphies sont celles de l'image, la hauteur avant la largeur, exprimées en centimètres, éventuellement suivies des dimensions de la feuille de papier pour les estampes avec marges.
Sauf indication contraire toutes les sérigraphies portent la signature de l'artiste, suivie de l'année où l'estampe a été réalisée.

Les références données concernent les publications suivantes :

Cat. J.D. : Catalogue des travaux de Jean Dubuffet. 32 volumes parus de 1964 à 1982 :
Fascicule XVI : *Les Phénomènes.* Ed. J.-J. Pauvert, 1964.
Fascicule XXII : *Cartes, Ustensiles.* Ed. Weber, 1972.
Fascicule XXVI : *Dessins 1969-1972.* Ed. Weber, 1975.
Fascicule XXVII : *Coucou Bazar.* Ed. Weber, 1976.
Fascicule XXVIII : *Roman burlesque, Sites tricolores.* Editions de Minuit, 1979.
Fascicule XXIX : *Crayonnages, Récits, Conjectures (1974-1975).* Editions de Minuit, 1979.
Fascicule XXXII : *Théâtres de mémoire.* Editions de Minuit, 1982.

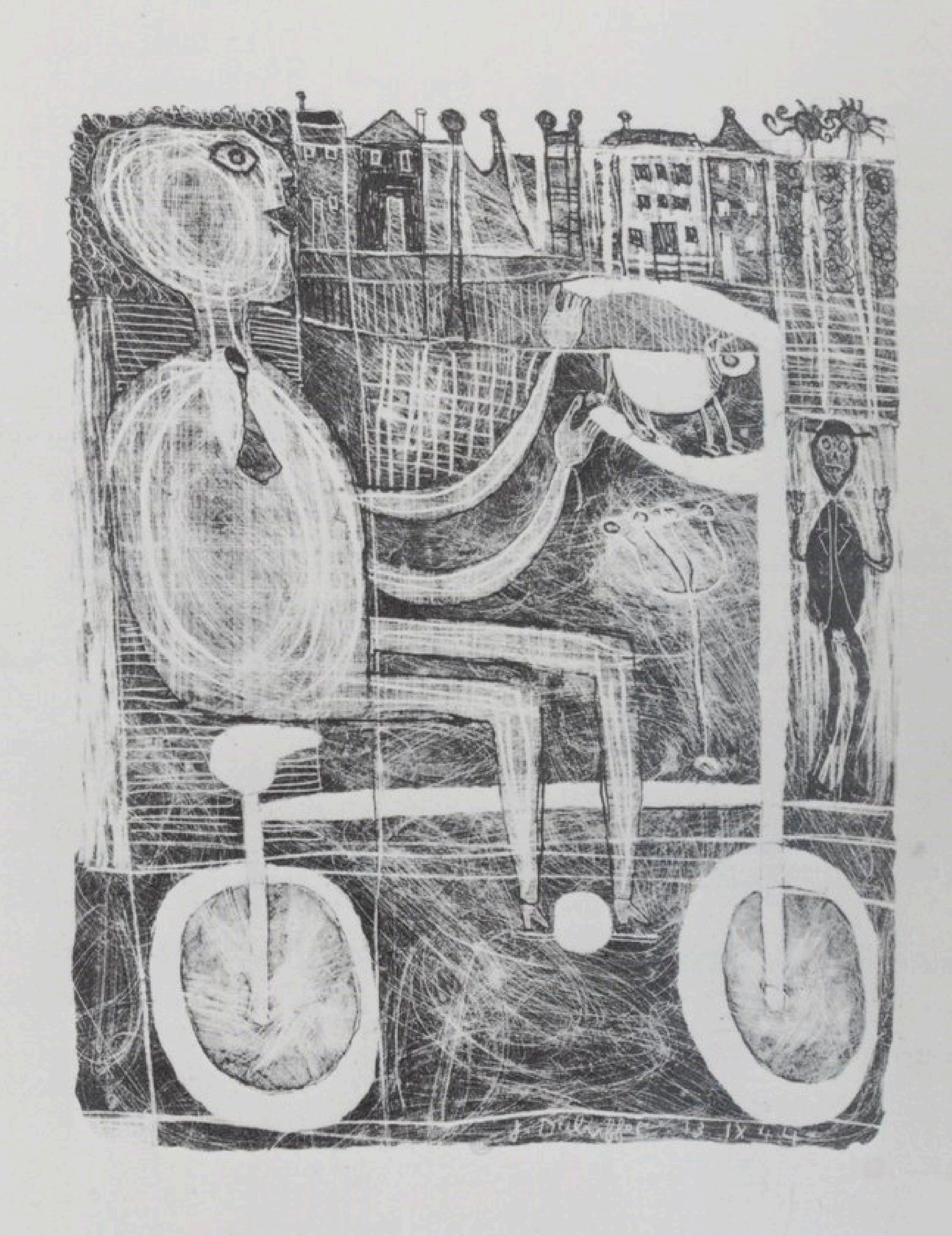
Cat. S. : Jean Dubuffet. Gravures et lithographies. Catalogue général et introduction par Noël Arnaud ; *Supplément au Catalogue des gravures et lithographies de Jean Dubuffet* par Ursula Schmitt. Silkeborg, Kunstmuseum, 1961-1966. 618 numéros.

Cat. P. Jean Dubuffet. *The Hourloupe cycle graphics.* Introduction par Martin Friedman. New York, Pace Editions, 1980.

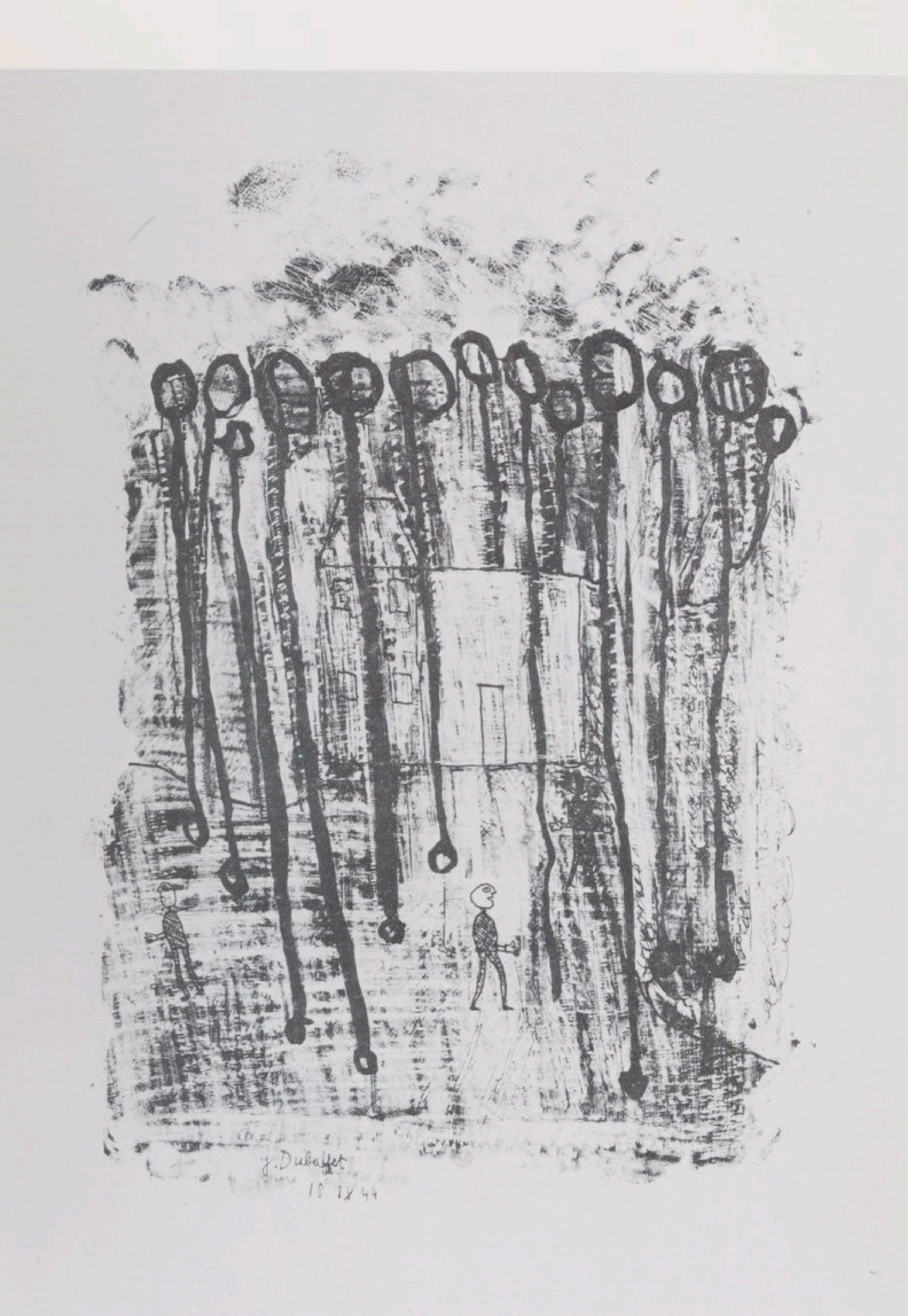
Sauf mention contraire, les pièces répertoriées dans le catalogue font partie de la donation Dubuffet à la Bibliothèque nationale.

MATIÈRE ET MÉMOIRE

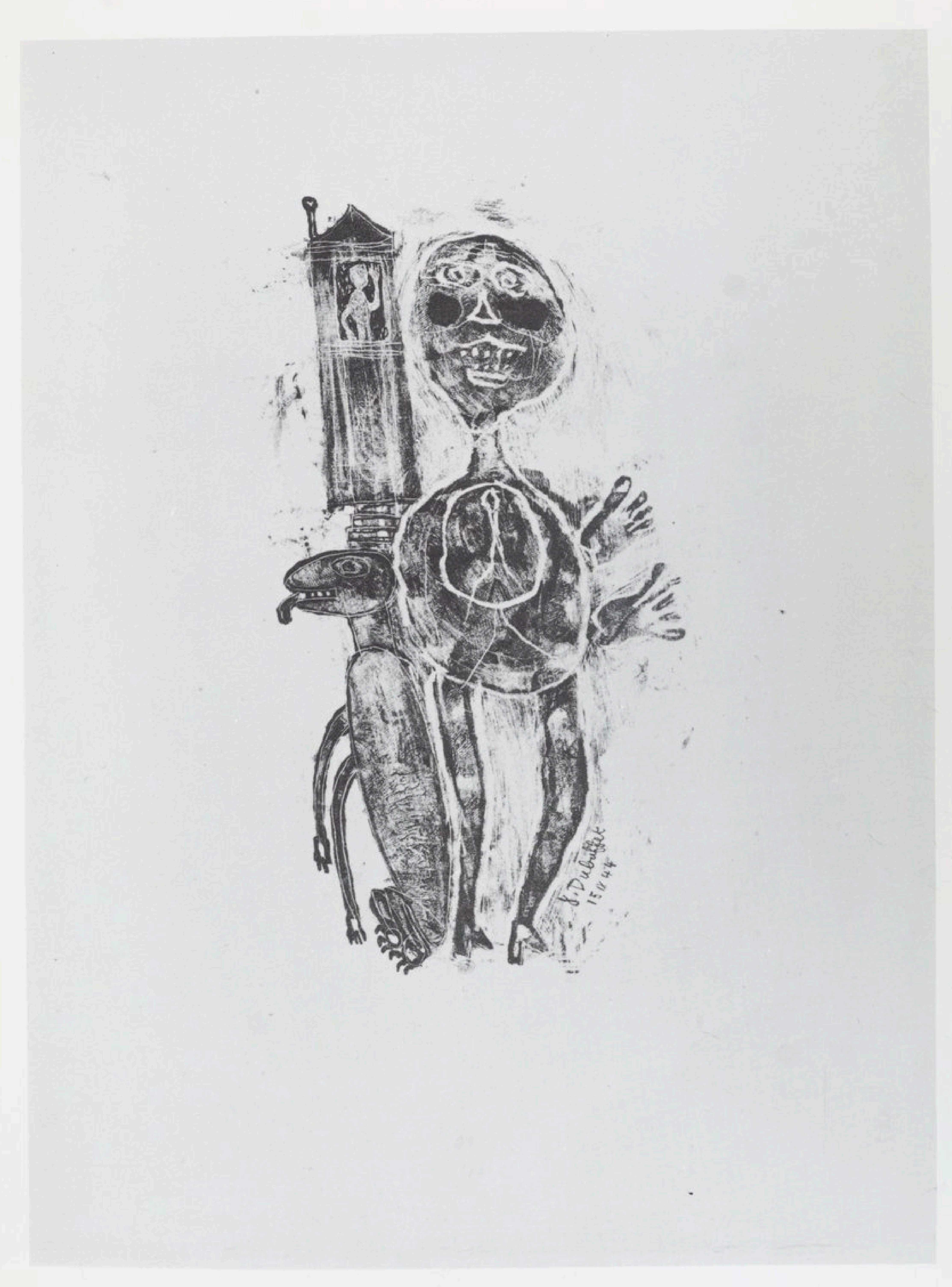
Lithographies. 1944



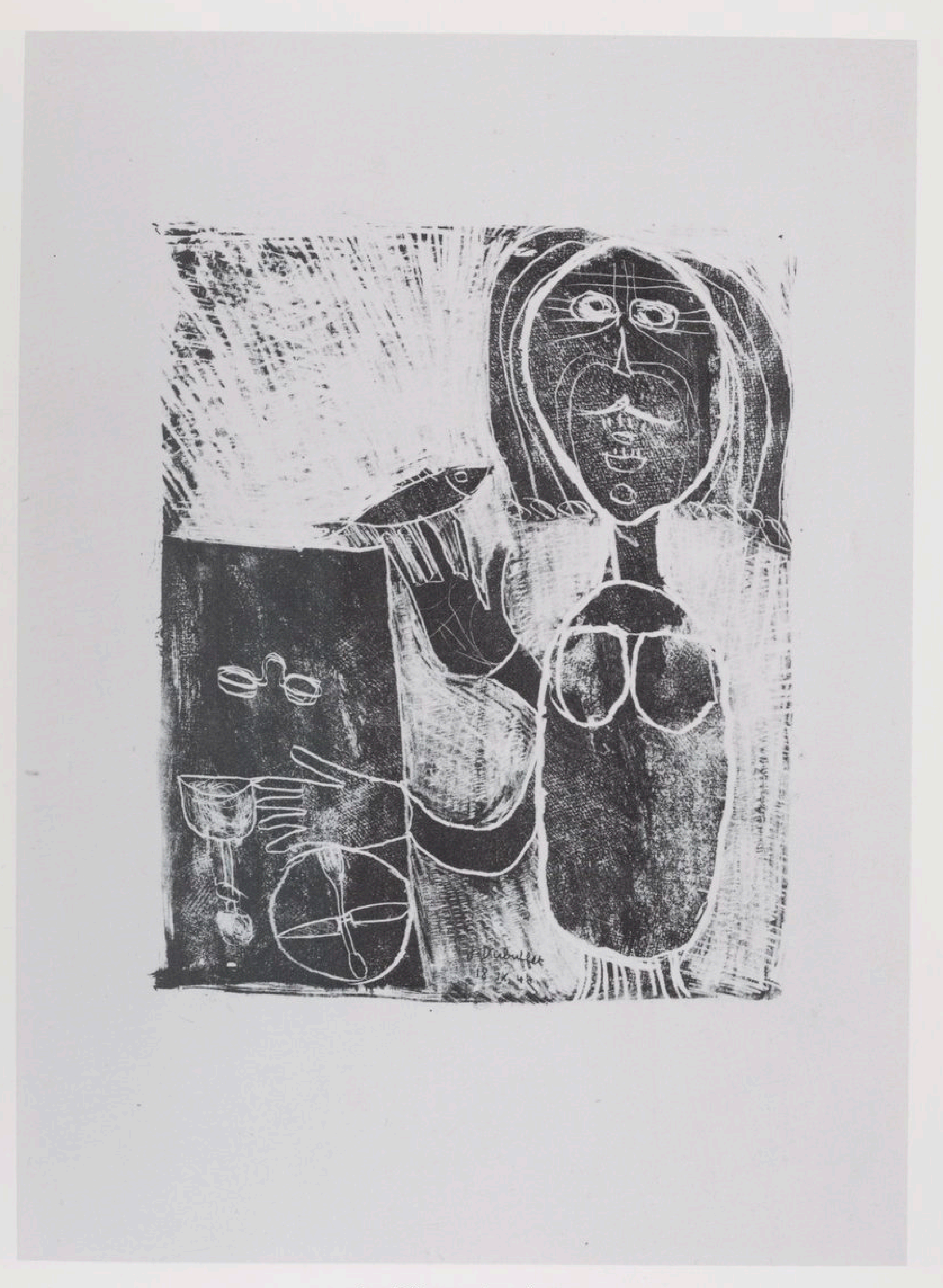
1. Cyclotourisme



2. Maison forestière



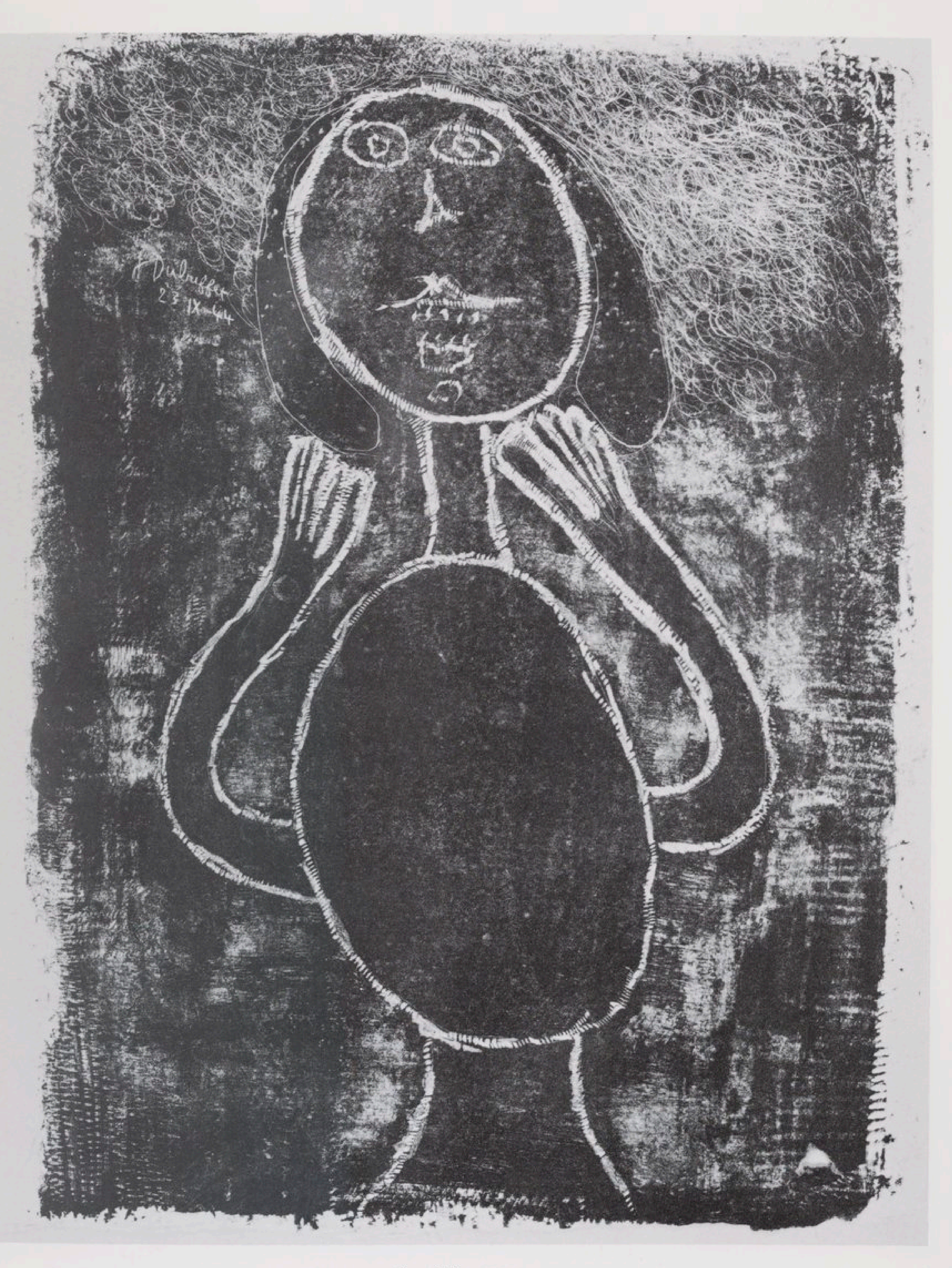
3. Le salut de la fenêtre



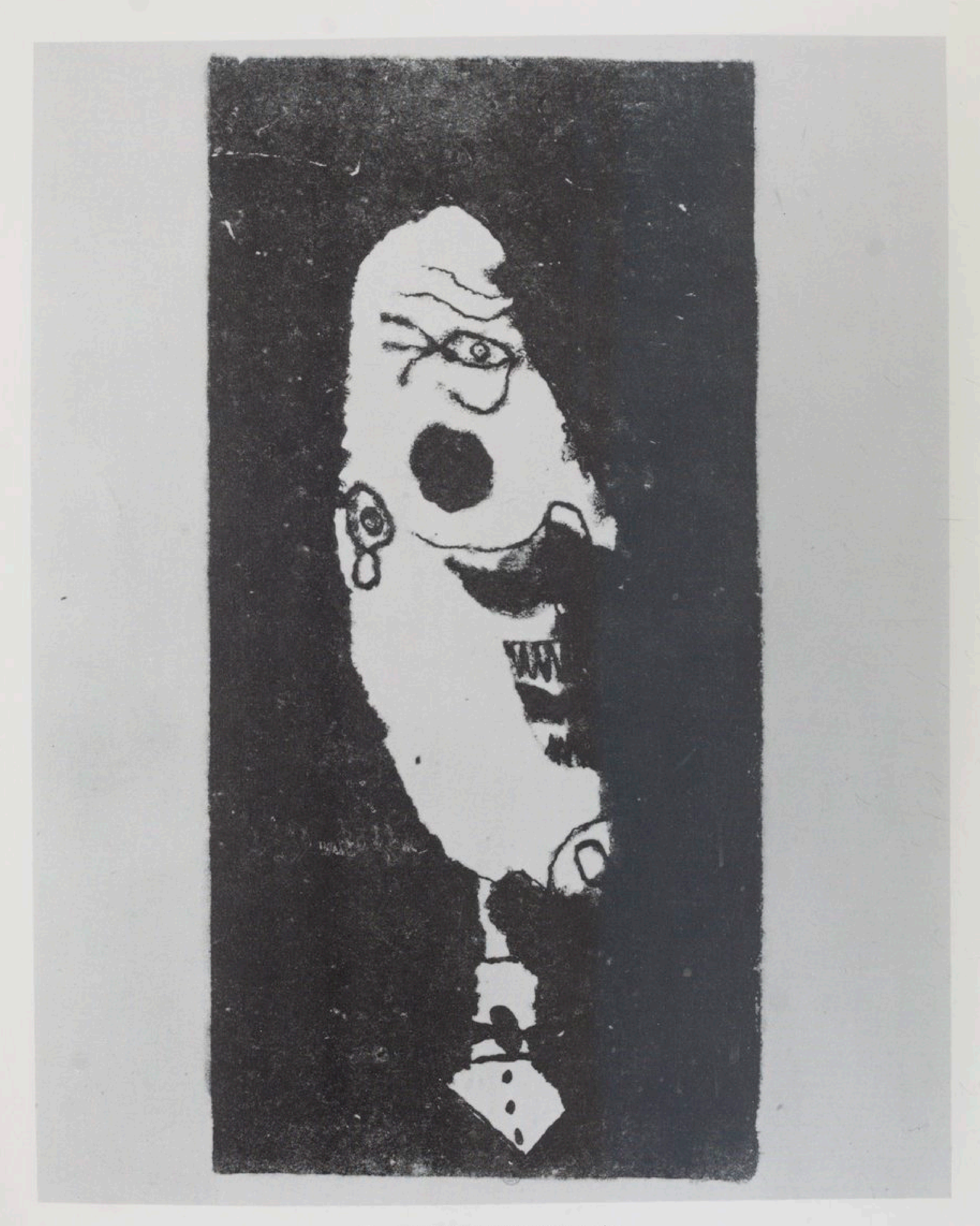
4. Déjeuner de poisson



5. Travaux d'aiguille



6. Négresse



7. Profil d'homme moustachu



8. Ingénue



9. Raccommodeuse de chaussettes



10. Nutrition



11. Départ à cheval



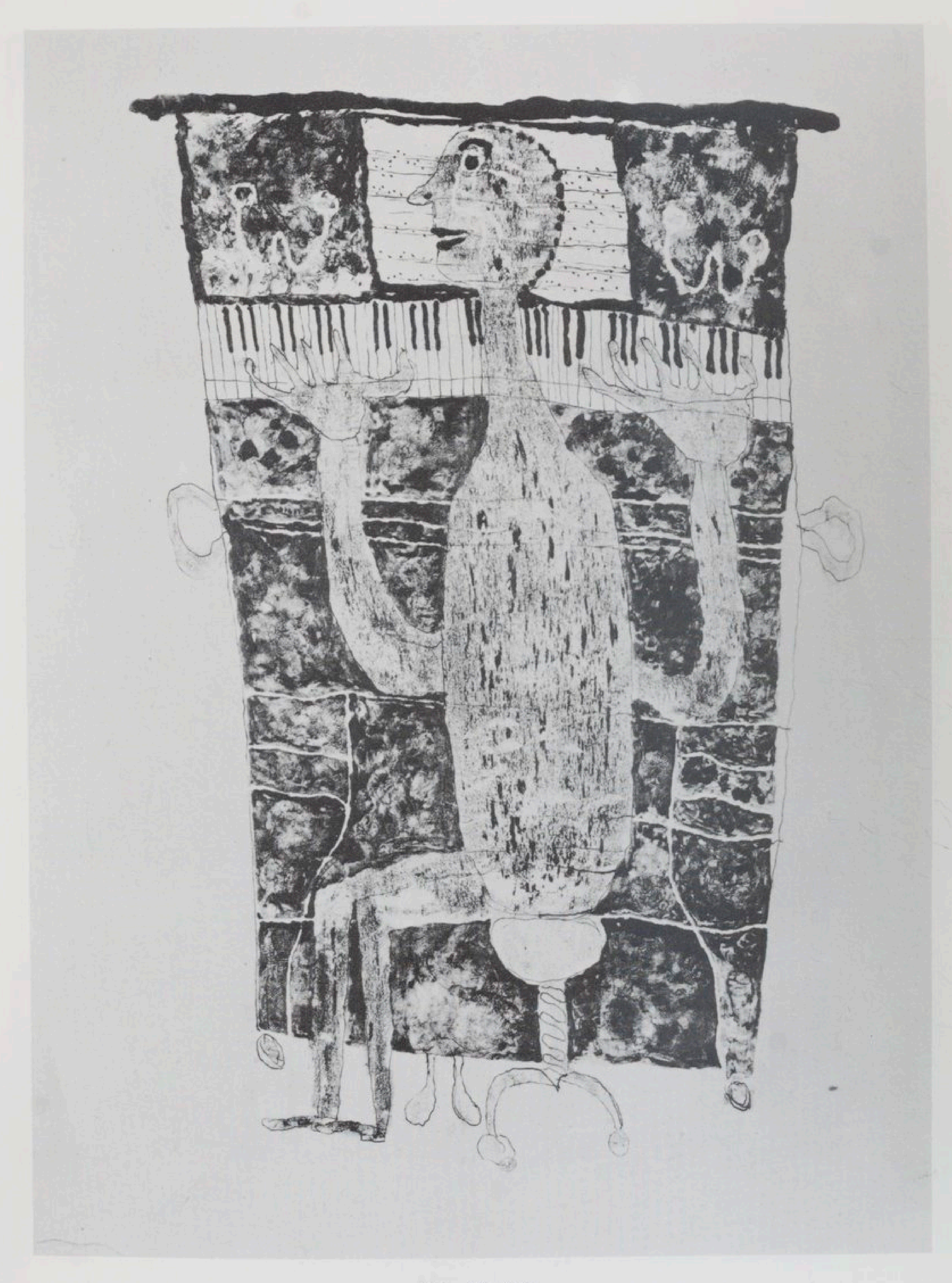
12. Paysage avec deux hommes et trois perdrix



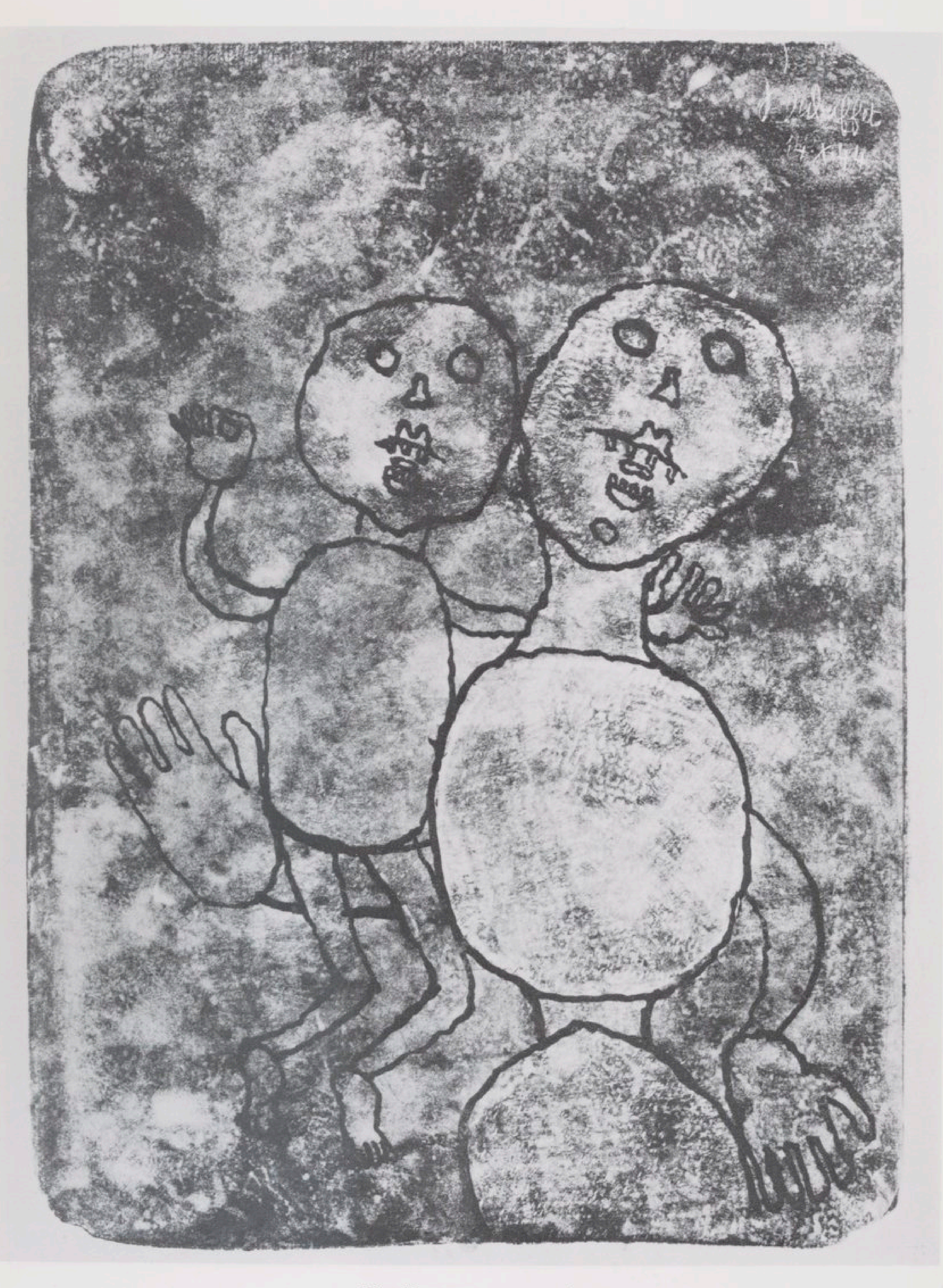
13. Leveuse de bras



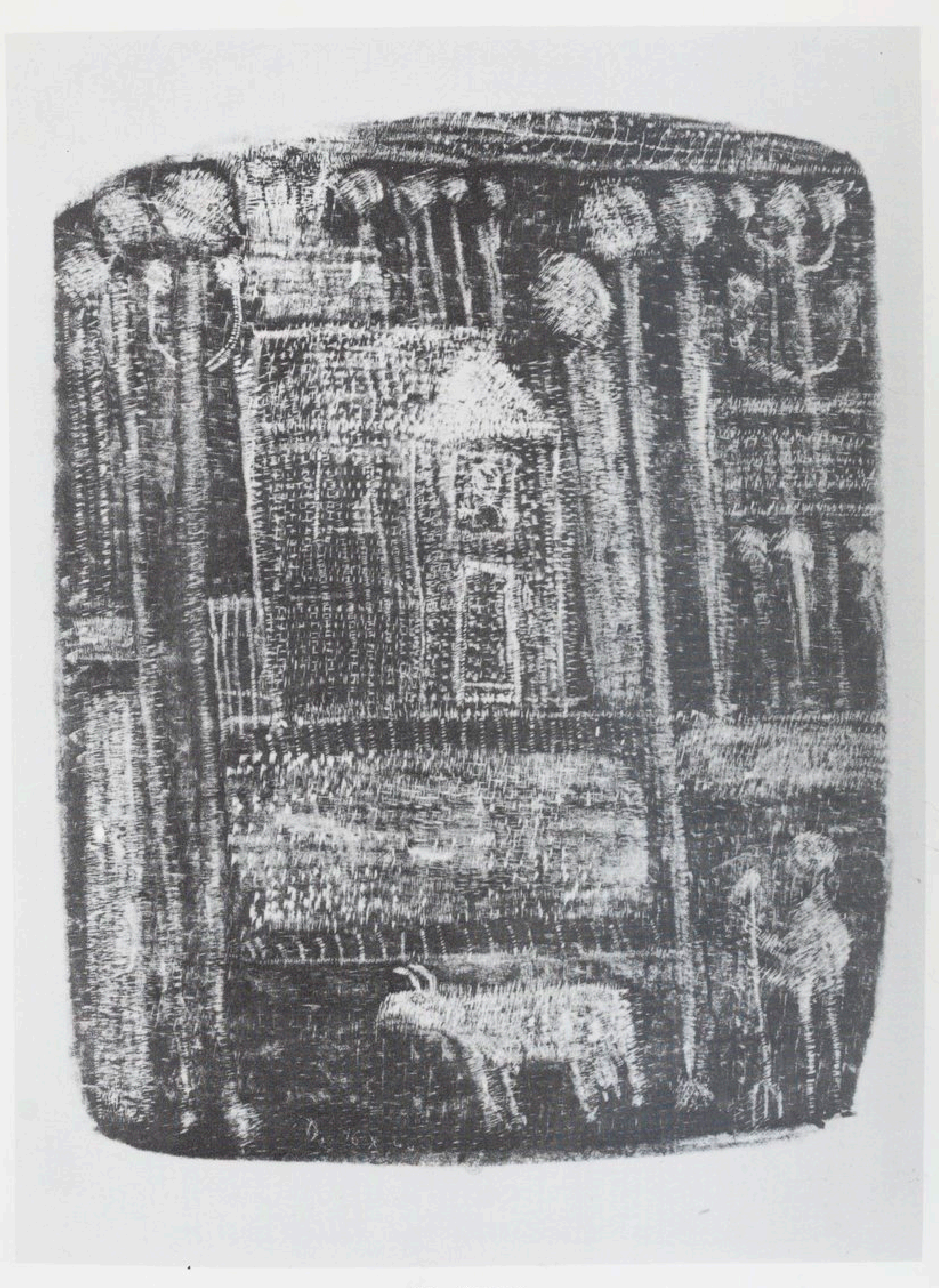
14. Chevauchée



15. Pianiste



16. Femme et son petit



17. Paysage



18. Dactylographe



19. Promenade en auto



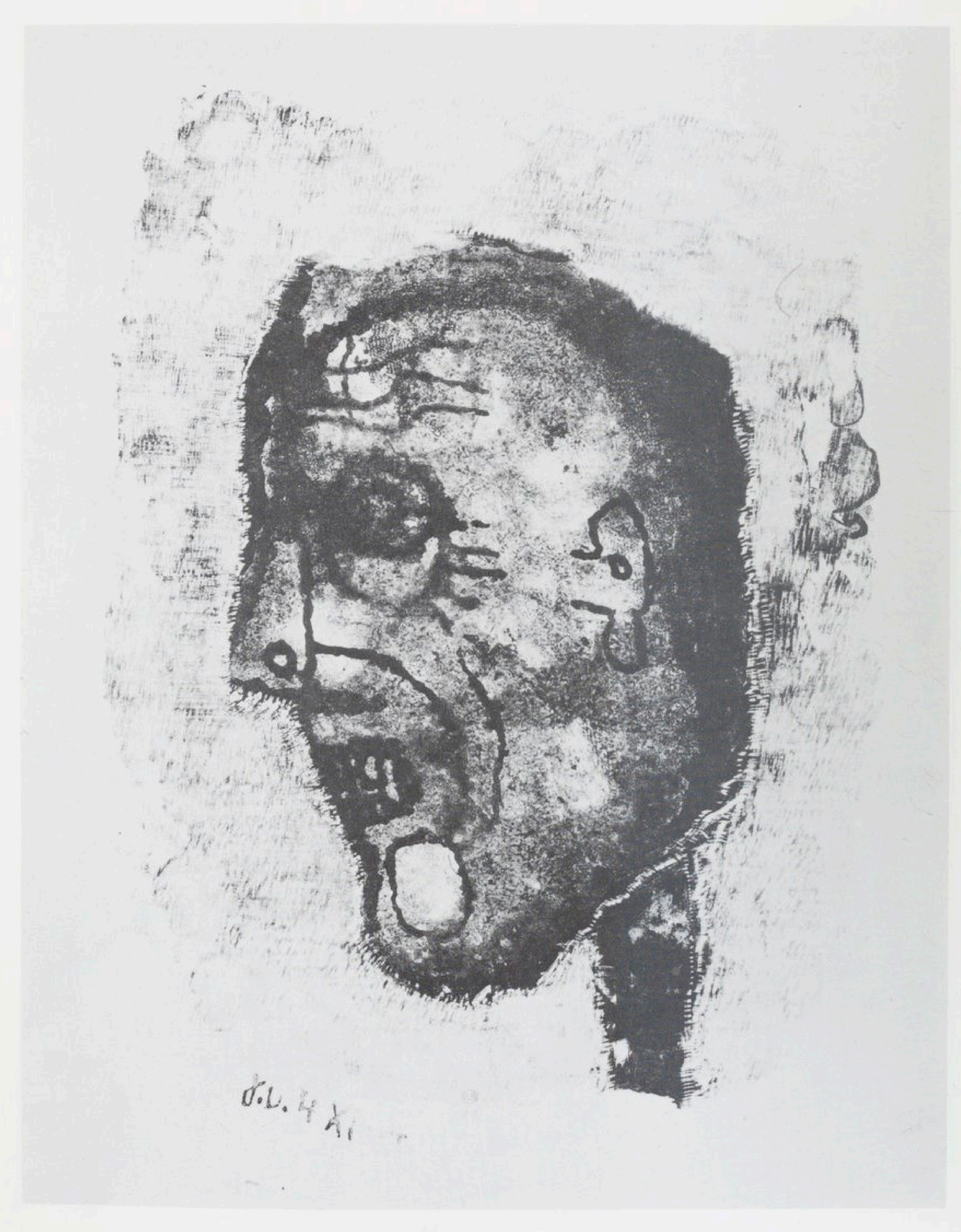
20. Mangeurs d'oiseaux



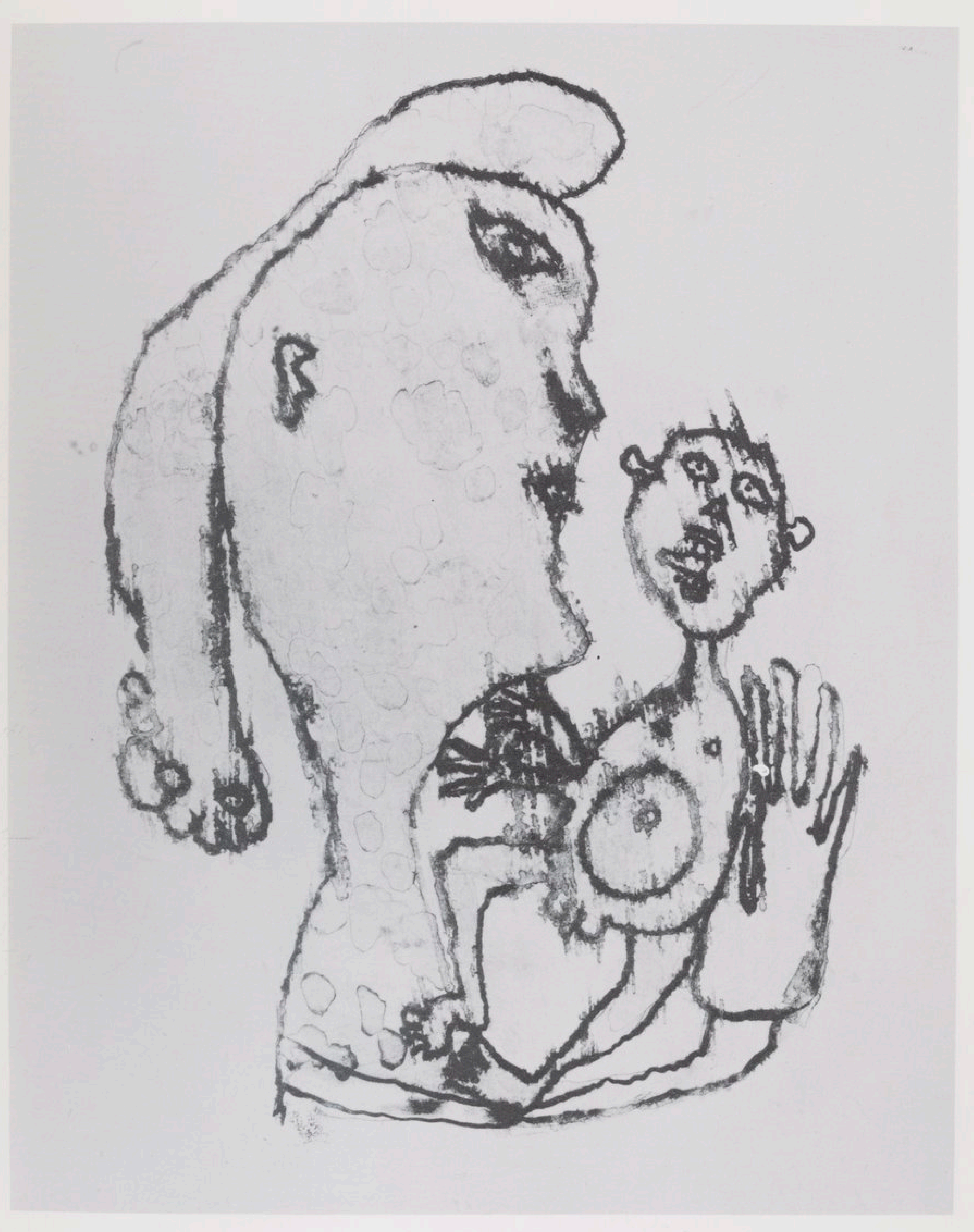
21. Sophisticated Lady



22. Mademoiselle Swing



23. Profil viril



24. Maternité



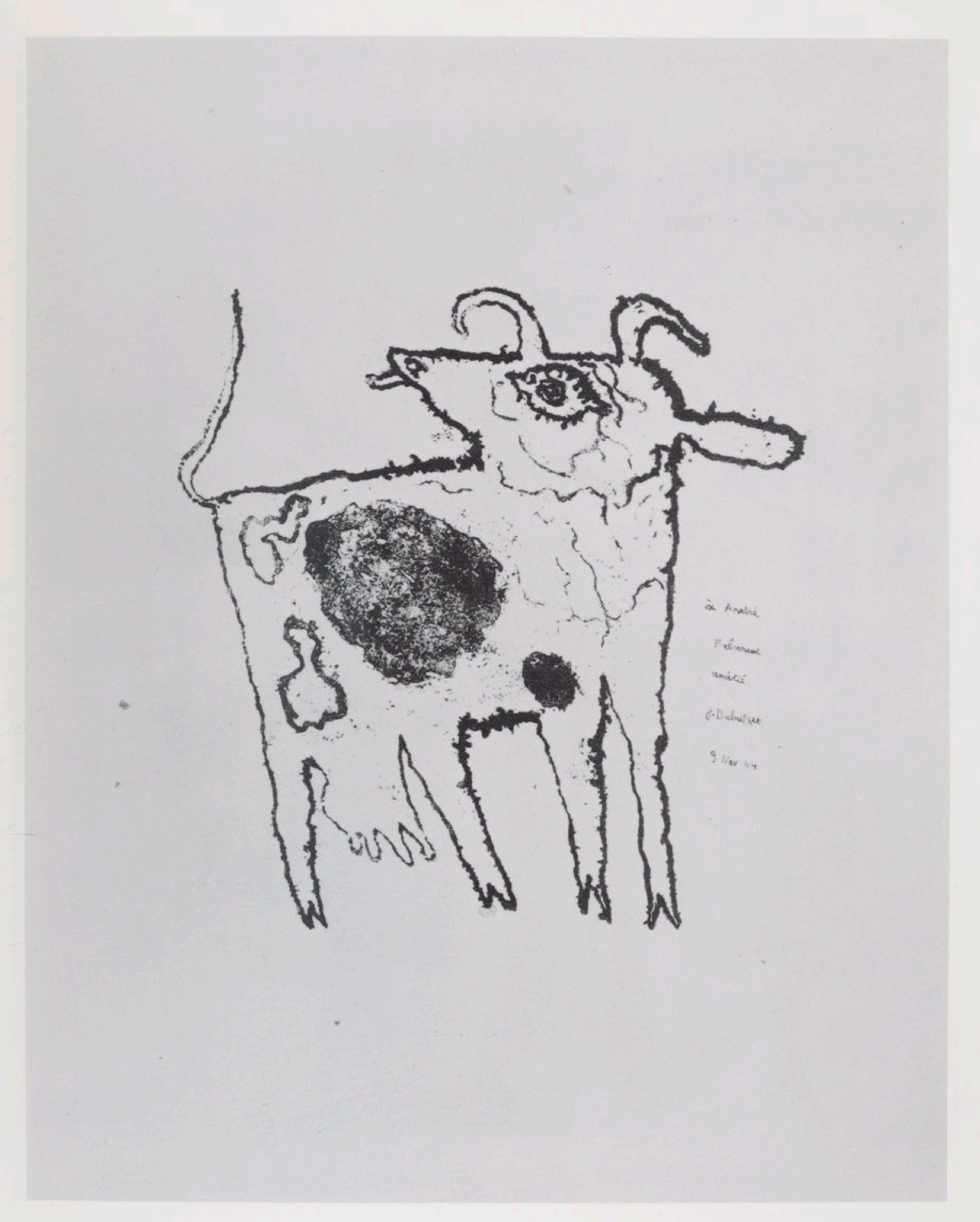
25. Vache n°1



26. Vache n° 2



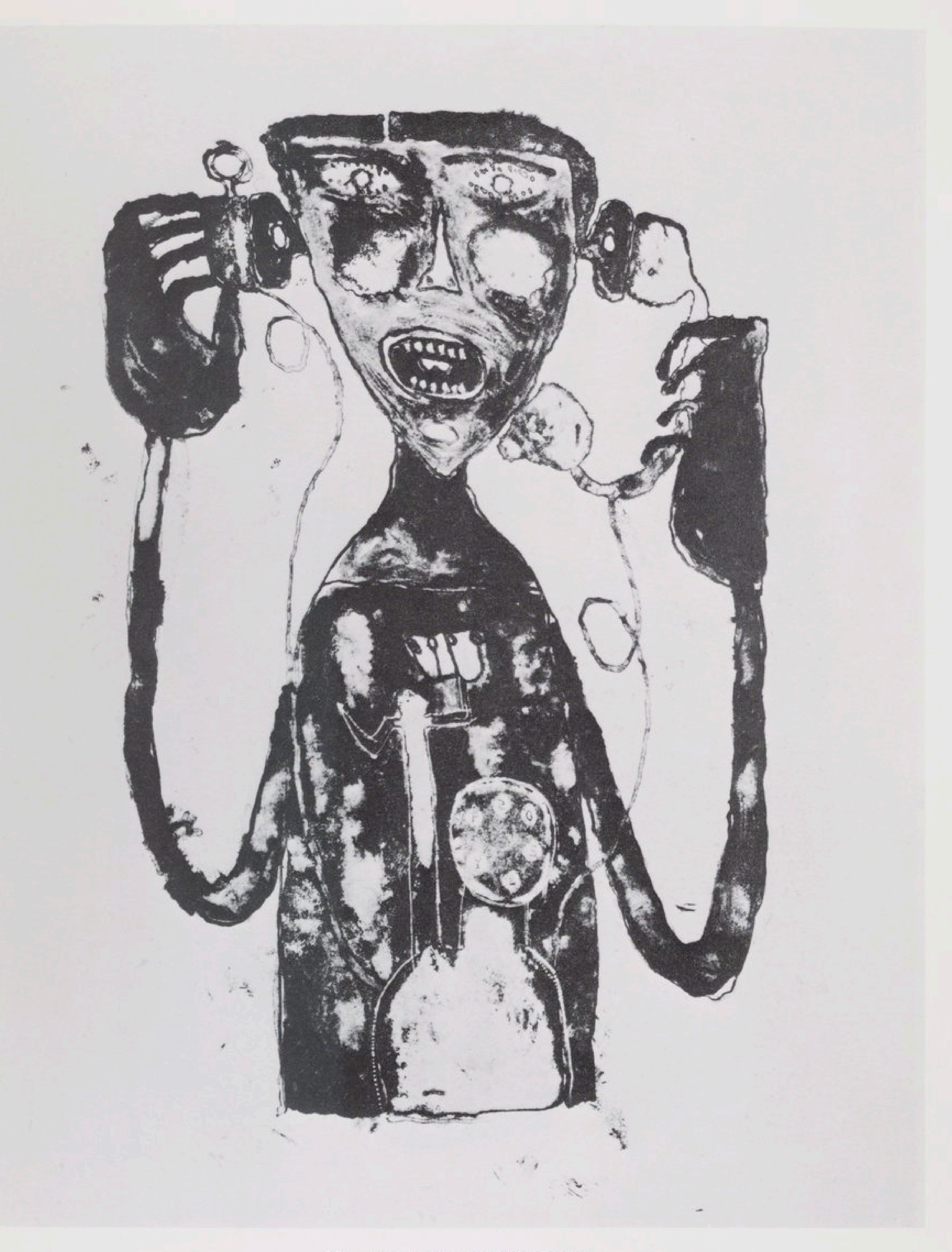
27. Vache n° 3



28. Vache n° 4



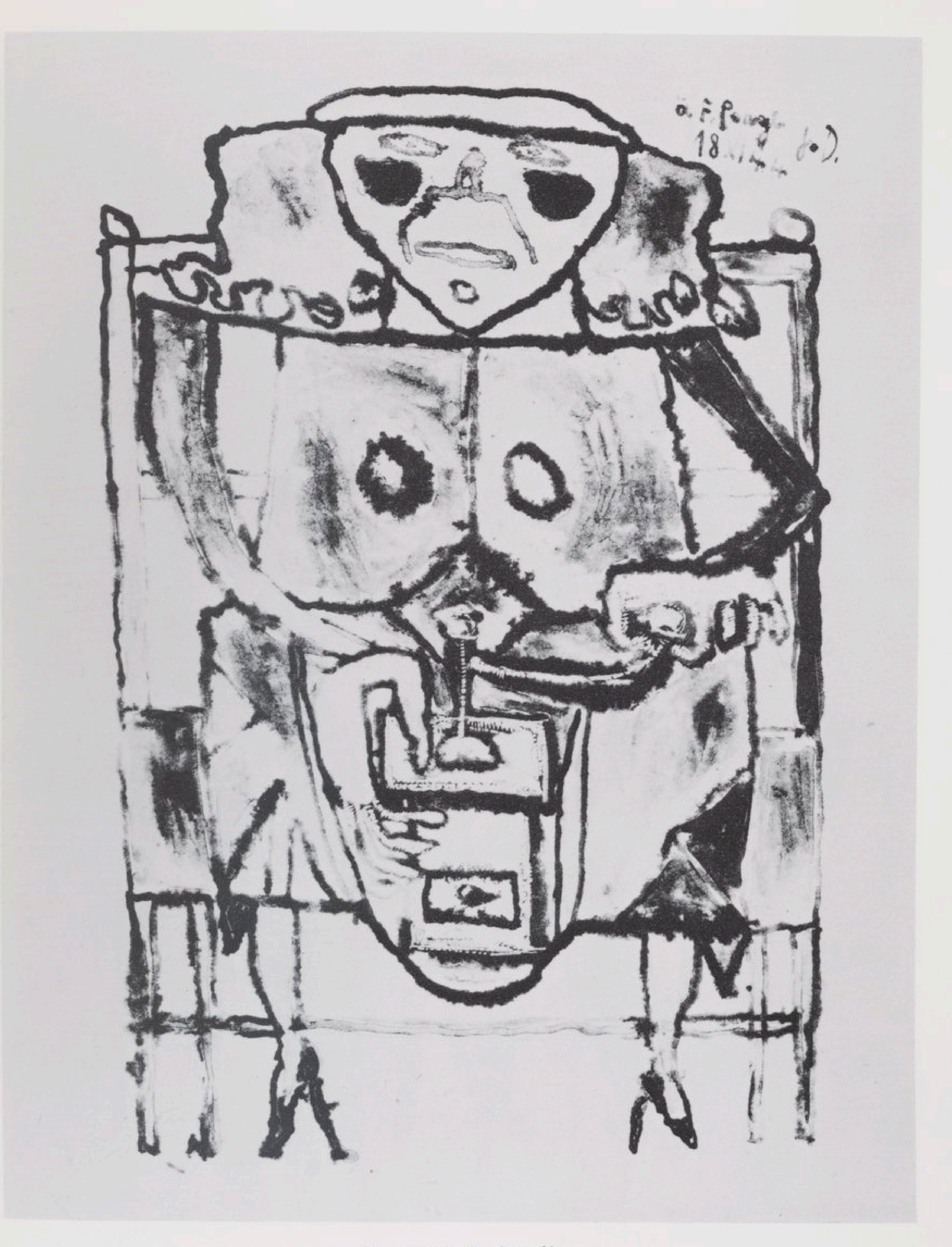
29. Valse



30. Le supplice du téléphone



31. Coquette au miroir



32. Mouleuse de café



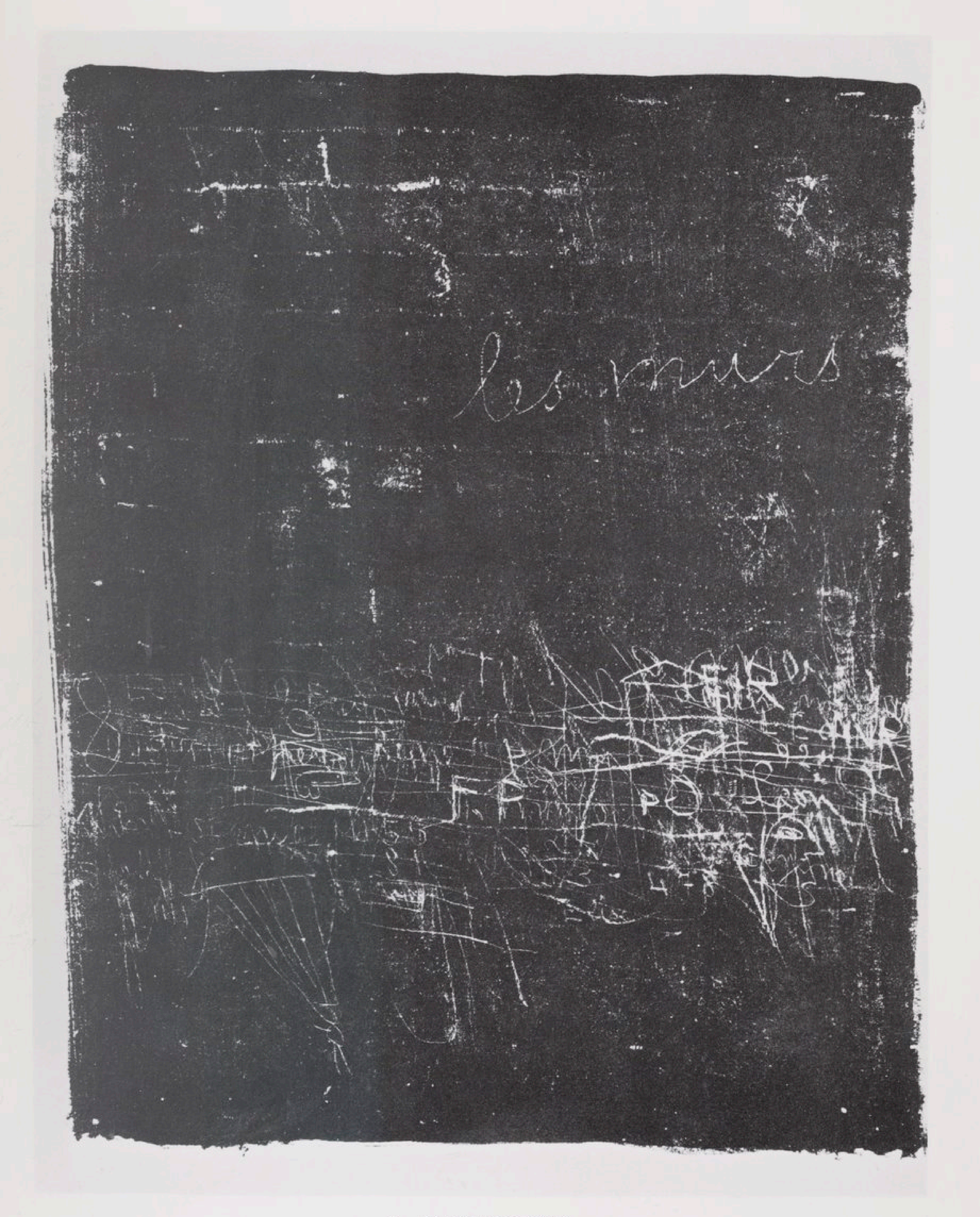
33. Plumeuse



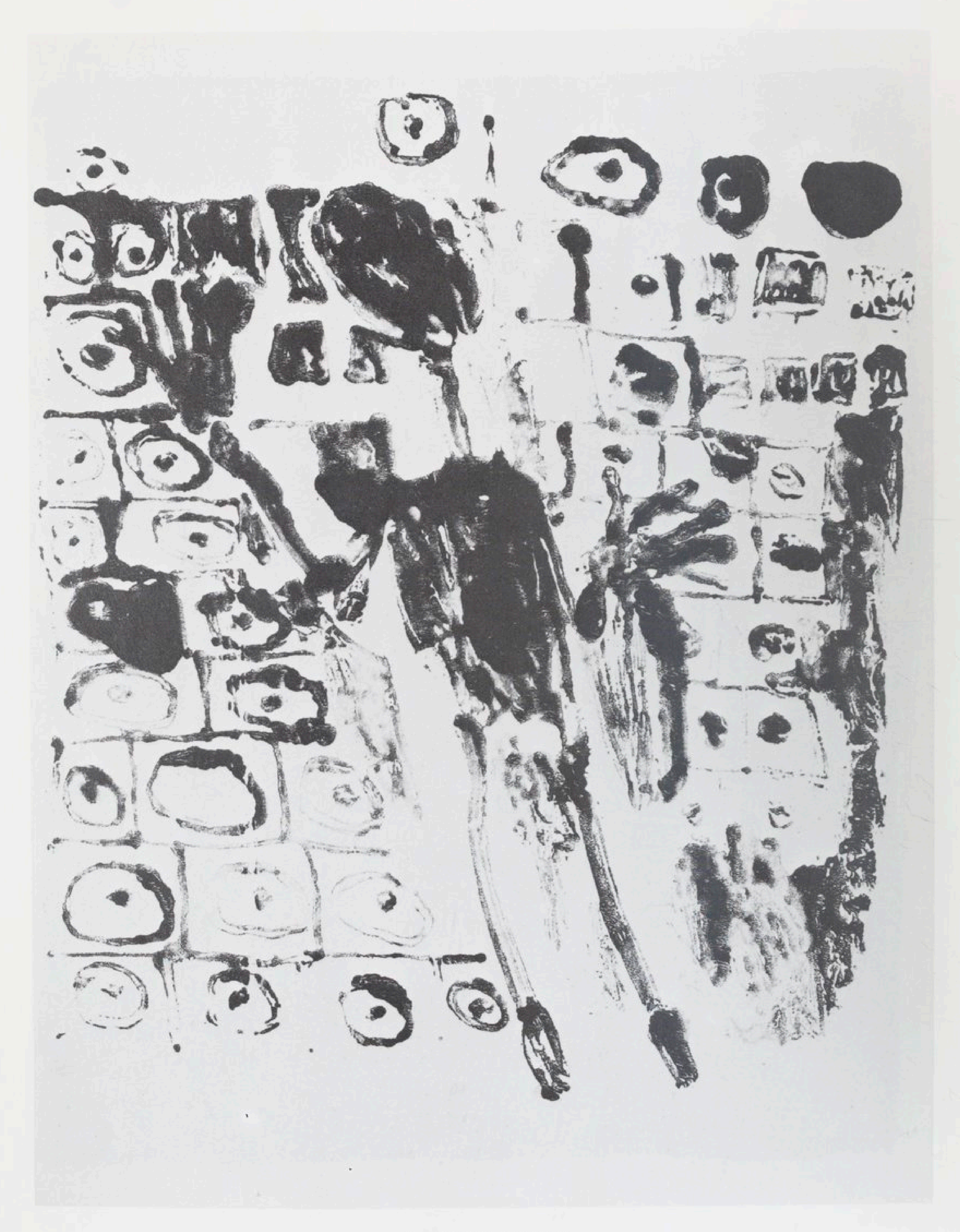
34. Moucheur

LES MURS

Lithographies. 1945



1. Mur au parachute



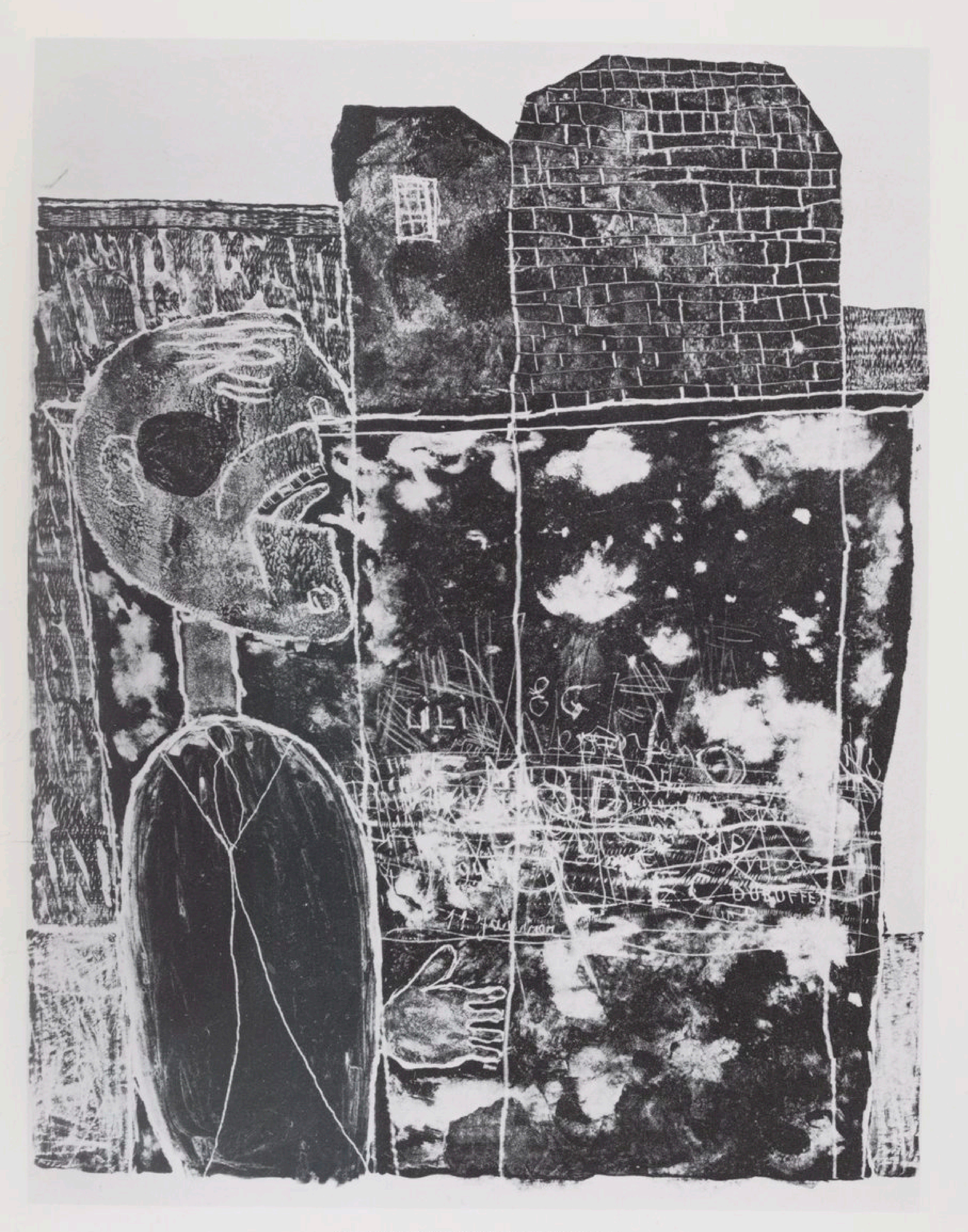
2. Mur et homme



3. Mur historié



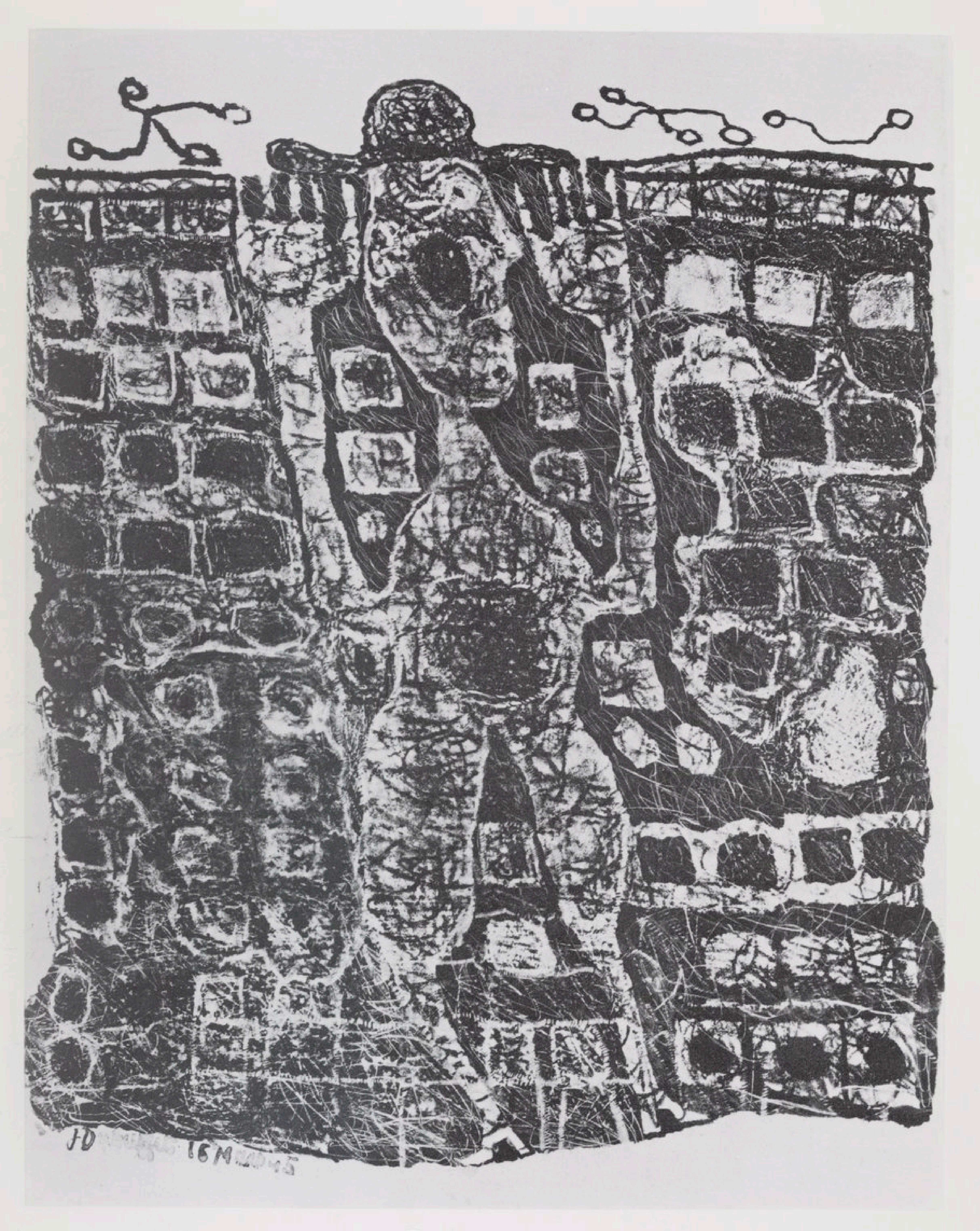
4. Mur à l'oiseau



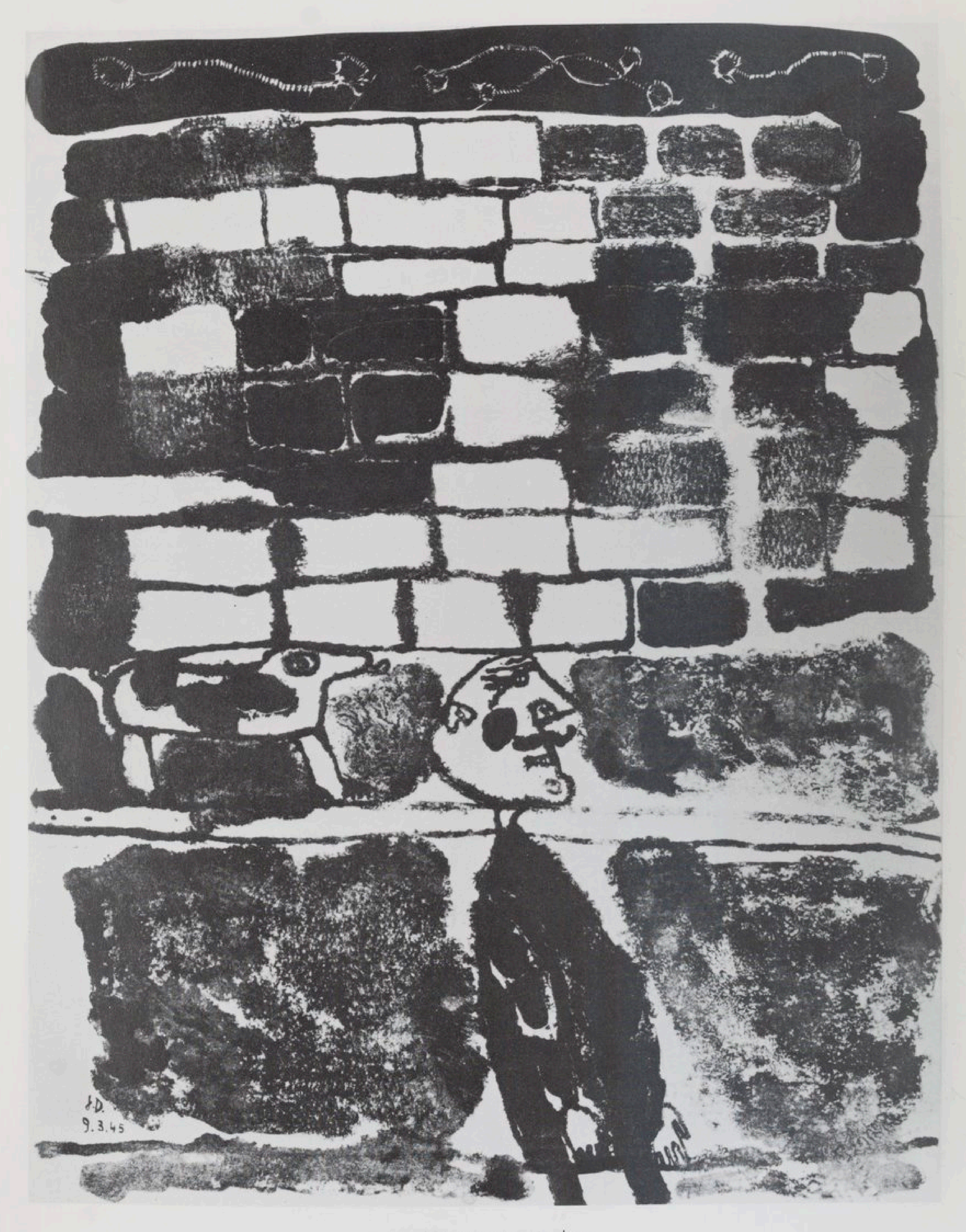
5. Homme coincé dans les murs



6. Passant devant les murs



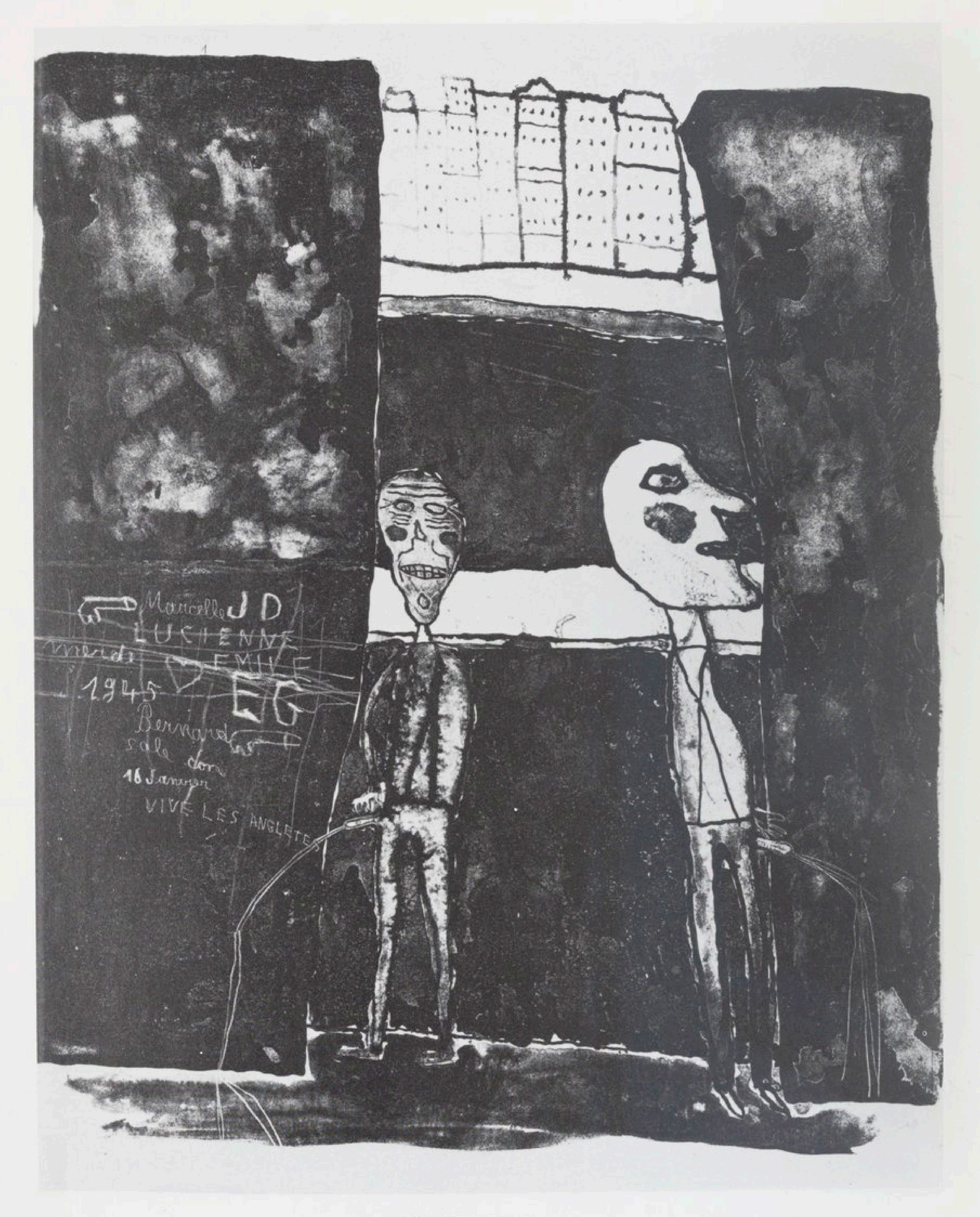
7. Danse au mur



8. Mur au moustachu.



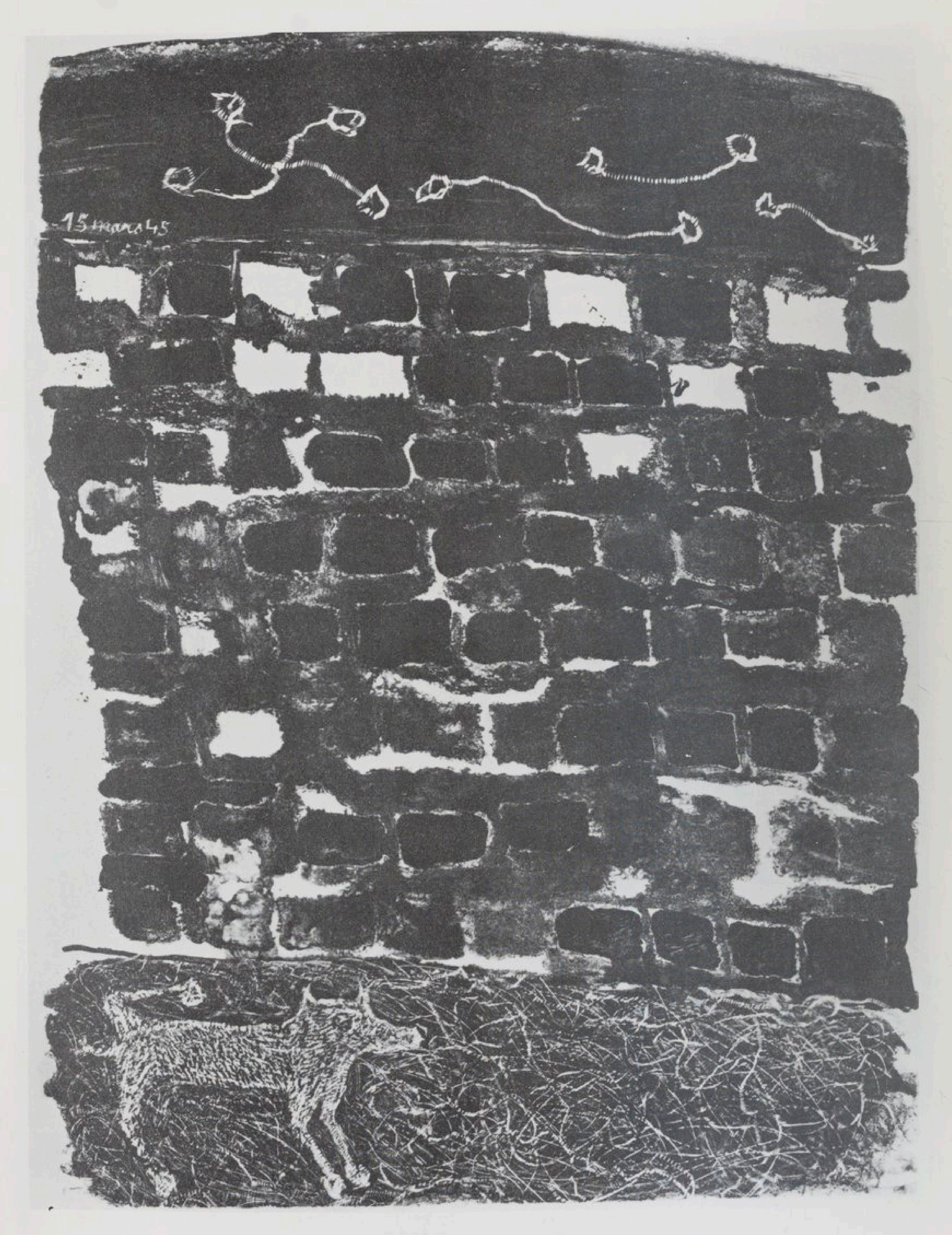
9. Homme et mur



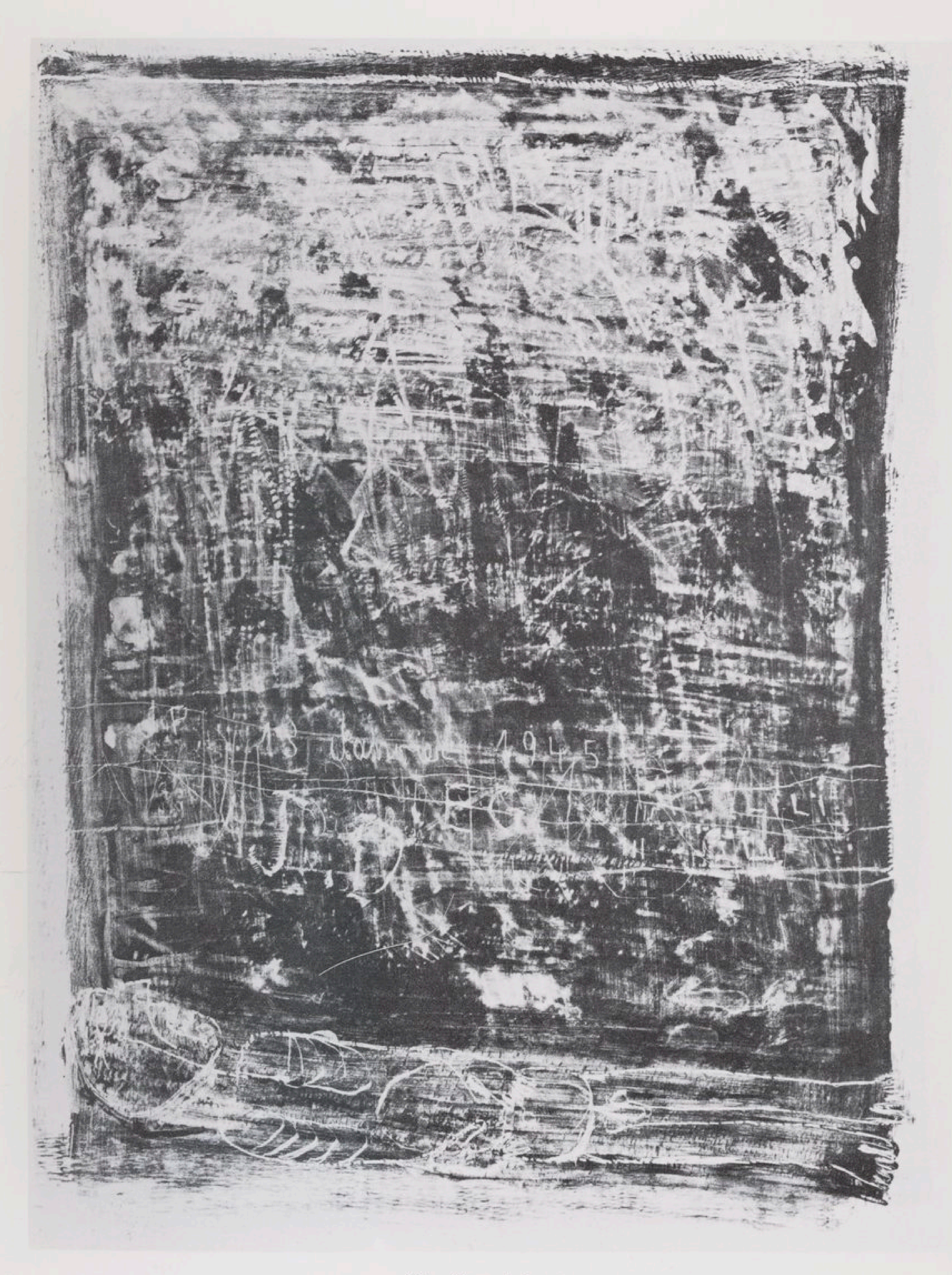
10. Pisseurs au mur



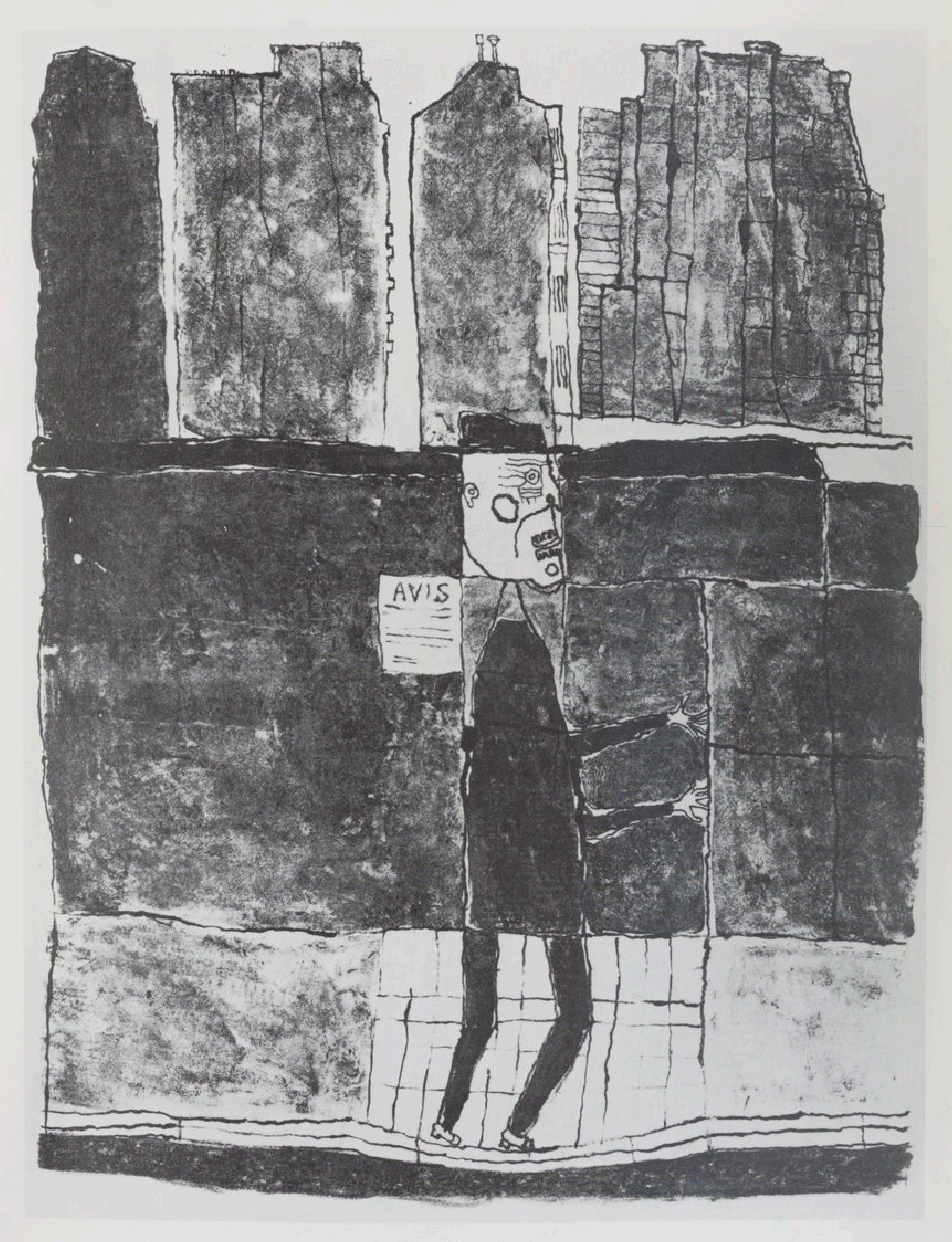
11. Mur et voyageurs



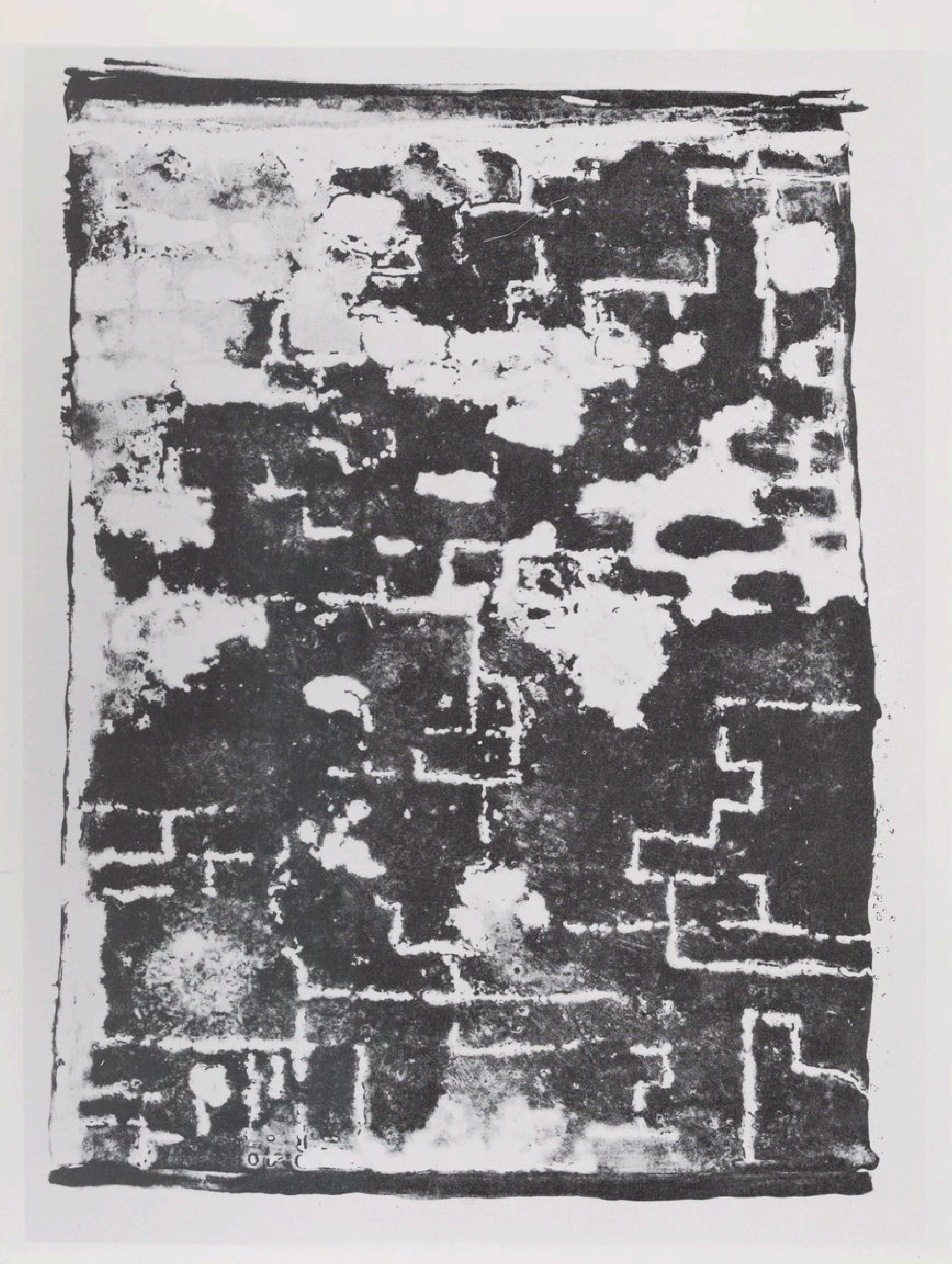
12. Chien pissant au mur



13. Mur et gisant



14. Mur et avis



15. Mur décrépit



Spectacle au sol. 1958. Cat. n° 15.

NOTES SUR LES LITHOGRAPHIES PAR REPORTS D'ASSEMBLAGES ET SUR LA SUITE DES "PHÉNOMÈNES"

J'aimerais que les notes qui suivent soient explicites pour un profane et non seulement pour les praticiens ; il est pour cela nécessaire que j'expose d'abord le principe de la lithographie. Elle se fait sur une pierre calcaire plate (la pierre lithographique) dont la propriété est qu'elle conserve indéfiniment sans altération et dans tous les détails les plus subtils, pourvu qu'elle soit traitée comme il faut, toute empreinte grasse qu'elle a une fois reçue. Tout ce qu'on aura dessiné ou peint sur cette pierre avec une substance grasse pourra ensuite faire l'objet de tirages à autant d'exemplaires qu'on le veut. Il n'y aura pour cela qu'à passer sur la pierre un rouleau imprégné d'encre d'imprimerie (qui est grasse) après l'avoir entièrement mouillée d'un coup d'éponge. Seules prendront l'encre les parties qui avaient été à l'origine marquées de graisse : l'image apparaîtra donc et il suffit pour la recueillir d'appliquer une feuille de papier et passer la presse.

Bien entendu si c'est d'encre d'imprimerie *noire* que vous enduisez le rouleau vous imprimerez l'image en noir, mais vous pouvez aussi, selon votre désir, encrer votre rouleau avec toute autre couleur. Il y a des encres d'imprimerie de toutes les couleurs. Ce qui a été peint sur une pierre avec de la graisse n'a évidemment pas de couleur propre et vous pouvez en frapper l'image ensuite en tout coloris souhaité en changeant seulement l'encre dont vous chargez le rouleau.

On peut mélanger les encres entre elles et obtenir dès lors toutes les nuances possibles.

Il faut bien souligner qu'est sans importance la couleur dont était teinté le liquide gras utilisé par le peintre à l'origine sur la pierre (il est en général noirâtre pour la commodité) et que l'image pourra être ensuite tirée en tout coloris qu'on voudra selon la couleur dont on l'encrera. Si ce coloris ne plaît pas on nettoie le rouleau, on fait un autre mélange d'encres et on recommence sur une autre feuille de papier. Je demande bien pardon d'insister lourdement ; j'ai observé que des personnes non averties saisissent avec quelque peine qu'une image portée sur une pierre peut être ensuite tirée en n'importe quel coloris et qu'on peut changer celui-ci autant de fois qu'il faut.

Pour une planche en *plusieurs* couleurs il faudra évidemment plusieurs pierres, porteuses d'images différentes et *repérées,* qui seront tirées successivement, cha-

que impression par-dessus l'autre sur une même feuille de papier, la première par exemple en rouge, la seconde en jaune, la troisième en bleu et ainsi de suite. Qu'on observe bien que l'opérateur peut à l'infini modifier chacune de ces couleurs à son gré, tirer en brun au lieu de rouge la première image, puis en noir la seconde qu'il avait la première fois tirée en jaune et donc obtenir un nombre illimité de combinaisons. On peut, je l'ai dit, mélanger entre elles les encres et par conséquent essayer l'effet de l'image en toutes sortes de bruns, toutes sortes de rouges plus ou moins clairs ou foncés. On peut après cela selon qu'on charge plus ou moins le rouleau d'encre, obtenir l'impression plus ou moins appuyée ou légère ; on peut, en mélangeant à l'encre du blanc ou du vernis, la pâlir tant qu'on veut ou la rendre transparente.

Voyons maintenant ce qu'on *ne peut pas* faire. On ne peut pas, bien sûr, tirer *d'une seule fois* une image en plusieurs couleurs. Quelle que soit la couleur choisie, la planche tout entière apparaîtra dans la couleur de l'encre dont on a chargé le rouleau. Si celle-ci a été par exemple éclaircie et rendue pâle et transparente, tout l'ensemble de l'image sera donc pâle et transparent et il n'est pas possible d'obtenir au tirage qu'une partie de la planche soit tirée de cette manière cependant qu'une autre partie serait plus appuyée et plus lourdement encrée. Qui veut obtenir un effet de cette sorte devra nécessairement opérer sur deux pierres différentes, repérées et organisées pour qu'elles soient tirées l'une après l'autre sur la même feuille de papier ; il peindra sur la première — et cela toujours avec le liquide gras noirâtre qu'on utilise pour peindre sur pierre lithographique quelle que soit la couleur envisagée pour le tirage — la partie de l'image qui doit être imprimée avec de l'encre pâle ou une pression légère ; et sur la seconde, celle qui doit être tirée en un ton plus foncé ou bien avec plus d'encre sur le rouleau. Autant de pierres différentes à travailler, donc (et autant de passages à la presse ensuite) qu'on veut de couleurs ou qu'on veut, dans une même couleur, d'intensités différentes.

L'intérêt d'une pareille technique est que, au contraire des improvisations du peintre qui mêle capricieusement ses couleurs sur la toile sans en tenir, bien sûr, registre, et de façon si complexe qu'il ne peut ensuite discerner à quels facteurs est dû un effet heureux, ni par conséquent reproduire celui-ci, elle rend possible une analyse de tout effet obtenu en même temps que son contrôle et une étude méthodique des variantes auxquelles il peut donner lieu. Une planche lithographique en couleurs est en effet *démontable.* Comme elle résulte de la superposition de plusieurs images, chacune frappée dans une couleur différente, vous pouvez avoir sous les yeux les épreuves séparées de chacune d'elles et voir ainsi clairement quels mécanismes en produisent les différents effets ; vous pouvez de même étudier très commodément les différentes transformations que subit l'effet qui vous intéresse quand varie chacun des *passages* constitutifs, soit qu'on en change tant soit peu la coloration soit qu'on en modifie l'encrage ou la pression.

On ne peut multiplier trop pour une même estampe le nombre des passages, pour des raisons d'abord de temps et de fatigue (lors du tirage la mise au point du coloris et de l'encrage oblige pour chacun d'eux à sacrifier quelques épreuves por-

teuses des couleurs auxquelles il vient se superposer, de sorte que le tirage des premières couleurs d'une planche doit être fait à un nombre d'exemplaires excédant notablement le tirage visé de l'estampe) mais aussi bien parce que c'est contraire à l'esprit de la lithographie. Celle-ci ne se prêtant que fort difficilement à l'emploi de tons nombreux il sera plus légitime d'épouser les voies propres qu'elle propose et d'orienter le travail de manière à obtenir des effets savoureux par les moyens sommaires qui sont les siens et donc en restreignant autant qu'on le pourra le nombre des passages.

J'appelle l'attention sur ce qu'on peut tirer sur des feuilles séparées, si on en a l'envie, chacune des planches constitutives d'une estampe en couleurs en tout autre coloris que celui prévu au programme et notamment *en noir.*

Deux mentions importantes demeurent à faire pour en finir avec cet exposé technique. C'est d'abord que le zinc présente les mêmes propriétés que la pierre lithographique et qu'on peut l'employer indifféremment. Les plaques de zinc étant plus maniables que les très lourdes et encombrantes pierres, je les ai utilisées le plus souvent. C'est ensuite qu'on peut, au lieu de faire le dessin directement sur la plaque de zinc ou la pierre, le faire aussi bien avec l'encre grasse sur un papier préparé spécialement et dont on fait ensuite le *report.* On peut de même reporter une image d'une pierre sur une autre. Pour ce faire on tire une épreuve à la presse sur le papier à report (cette sorte d'opération se fait sur un papier à report spécial dénommé *hydrochine*) et on presse à nouveau cette épreuve sur une autre pierre où s'en fait le décalque. On peut donc, bien sûr, à la faveur d'un *cache,* ou bien en découpant avec des ciseaux le papier à report qui véhicule l'image pour son transport d'une pierre à l'autre, reporter tel *fragment* qu'on désire de l'image initiale.

Qui entreprend de faire une lithographie en plusieurs couleurs opère d'habitude suivant un programme. Le plus souvent il part d'une maquette à la gouache, dont il fait plusieurs calques, lesquels sont reportés sur des pierres différentes — autant qu'il y aura de couleurs — et sur chacune de celles-ci il peint avec soin (avec son liquide gras teinté de noirâtre) les parties qui devront être imprimées dans la couleur à laquelle elle est dévolue. Au cours des essais, et à moins qu'il soit de caractère aventureux et se laisse entraîner par l'apparition d'effets imprévus (les superpositions apportent souvent des effets différents de ceux qu'on escomptait), il rectifie à chaque passage la couleur essayée, corrige aussi le cas échéant son travail (on peut au besoin intervenir sur une pierre, effacer et transformer, quoique ce ne soit pas très aisé) en vue de se rapprocher de sa maquette. Une telle besogne, laissant peu de part à l'improvisation et à l'exploitation des surprises, est quelque peu fastidieuse ; elle aboutit le plus souvent à une version contrainte et affaiblie de la gouache qu'on a voulu reproduire.

Il est remarquable en effet que les encres de couleur qu'utilise l'imprimerie ne se comportent pas du tout comme le font les couleurs de la gouache ou de la peinture à l'huile. Les effets produits sont tout autres. Il n'est guère possible d'obtenir, en imprimant avec ces encres, les effets d'une gouache ou d'une peinture. Par contre, il y a des effets propres aux impressions d'encres de couleur et à leurs superpo-

sitions. Tous ceux qui ont affaire aux imprimeries ont observé que les *macules,* qui sont des feuilles de décharge sur lesquelles se trouvent superposées, au hasard et naturellement sans aucun repérage et en n'importe quel sens, des planches de couleurs différentes, sont en général beaucoup plus savoureuses et intéressantes que les lithographies méthodiquement combinées. Ce sont ces macules à mon sens qui révèlent le langage propre de la lithographie ; c'est de ces superpositions faites au hasard et non préméditées qu'il faut, plutôt que de maquettes à la gouache, tirer parti en tâchant de les reproduire, ou du moins, d'en emprunter les mécanismes afin d'obtenir des effets de même sorte. On improvisera donc et se constituera chasseur d'images obtenues par surprise, en partant de planches qu'on aura pris soin de constituer dans une forme telle que leur dessin ne *commande* pas trop, se prête à ce qu'elles soient superposées les unes aux autres dans divers programmes de couleurs interchangeables, voire en les retournant à l'occasion sens dessus dessous comme je l'ai fait souvent et quitte à ce qu'à la fin on doive intervenir pour donner à ce qu'on obtient une direction (qui s'est le plus souvent proposée d'elle-même), soit en retouchant certaines des planches qui interviennent dans les superpositions, soit en en faisant une ou deux nouvelles qu'on superposera pour finir à toutes les autres.

Les quelques petites lithographies en couleurs faites en 1949 pour illustrer le texte en jargon intitulé *Anvouaiaje* répondaient à la façon de procéder exposée ci-dessus. N'ayant à cette époque pas de presse et ne sachant bien moi-même imprimer (le traitement des pierres et la manipulation de la presse impliquent toute une chimie et toute une pratique nécessitant un apprentissage assez long que j'ai fait par la suite), j'étais tributaire d'un praticien qui, déconcerté par mes techniques hasardeuses d'improvisation sans aucun projet préalable bien arrêté, s'irritait de recevoir l'ordre d'essayer, en troisième couleur (et donc par-dessus une série d'épreuves sur lesquelles avaient été imprimés à plusieurs exemplaires au cours de séances antérieures deux planches de couleurs différentes superposées) telle planche que je lui désignais, d'abord par exemple, sur une épreuve, en rouge, puis, sur une autre en bleu et, après cela, d'essayer successivement sur d'autres épreuves de la série, non plus la même planche mais toute une série d'autres jusqu'à ce qu'apparaisse quelque chose qui me plaise ou m'inspire.

Beaucoup de ces expériences n'apportaient bien sûr rien qui vaille (sinon des mines narquoises sur le visage de mon exécutant) mais j'attrapais parfois quelque chose qui me semblait valoir la peine. Et je ressentais alors l'impression que je cueillais là un fruit spontané et non *forcé,* que je n'avais pas contraint la lithographie à parler une langue qui ne fût pas la sienne mais qu'au contraire je découvrais son vrai et propre langage. Mais j'éprouvais en même temps que pour apprendre bien ce langage et venir moi-même le parler avec aisance il faudrait renouveler sans désemparer et pendant très longtemps ces séances d'essais pour lesquelles je n'obtenais de cet atelier d'imprimerie que des rendez-vous trop espacés et pour des espaces de temps trop courts.

Je repris ces travaux en 1953 et fis à cette époque une nouvelle série de planches pour lesquelles je compliquai un peu l'affaire. C'était dans le moment que

j'avais entrepris mes « assemblages d'empreintes » à l'encre de Chine. Je découpais pour cela aux ciseaux des morceaux dans des feuilles de papier sur lesquelles j'avais fait des maculations d'encre (celles-ci en recourant à des moyens divers et notamment à des estampages sur des plaques enduites d'encre) et j'assemblais ensuite ces morceaux découpés en les fixant avec de la colle. Il m'apparut que je pouvais le faire de même avec le liquide gras dont se servent les lithographes au lieu d'encre de Chine, et en procédant sur des feuilles de ce papier à report dont j'ai parlé plus haut et dont on peut ensuite très facilement transporter l'image sur une pierre. Il devenait ainsi possible de reporter tout d'un coup sur la pierre ma composition faite de morceaux découpés, collés les uns sur les autres et d'en tirer ensuite tant que je voudrais d'épreuves, lesquelles ne seraient plus, comme mes travaux à l'encre de Chine, porteuse de pièces rapportées et collées, mais d'une seule venue.

S'y ajoutait que ce liquide gras des lithographes, employé sur le papier lithographique à report (lequel est enduit d'une colle très lisse et très épouseuse) est beaucoup plus propre à recueillir amoureusement des empreintes que n'est l'encre de Chine sur le sec papier à dessin. Mes empreintes étaient de ce fait d'une texture et d'une expression différentes de celles que j'obtenais avec l'encre de Chine et elles me conduisaient de ce fait à des compositions d'un autre style et d'une autre humeur, sinon même à d'autres sujets et thèmes.

Les spécialistes reporteurs de deux différentes imprimeries (Mourlot et Desjobert) auxquels j'apportai, pour qu'ils en fassent report sur pierre, ces insolites gâteaux de morceaux de papier à report collés les uns sur les autres se prêtèrent de bonne grâce à l'opération qui réussit fort bien. Cependant les planches ainsi obtenues constituaient, tirées en noir, une fin par elles-mêmes et n'impliquaient pas qu'on les tire en couleurs et qu'on les superpose les unes aux autres. Je le tentai cependant pour quelques-unes, mais occupé par d'autres travaux, ne m'y entêtai pas longtemps. Là encore d'ailleurs je me heurtai aux séances trop courtes avec suite remise à huitaine, qui ne permettaient pas que je développe systématiquement mes expériences comme j'aurais voulu le faire. Je ne les repris qu'après plusieurs années, dans les dernières semaines de 1957, décidé à ce moment à les conduire plus assidûment et plus méthodiquement. J'avais alors, en développement de mes « assemblages d'empreintes » à l'encre de Chine, fait au long de plus de deux années bon nombre de mes « tableaux d'assemblages » qui procédaient, sur toile et avec des couleurs à l'huile, d'une technique similaire puisqu'ils étaient faits de morceaux découpés dans des peintures préalables et assemblés à l'aide d'une colle.

S'agissant de lithographies, j'avais en vue de procéder comme suit. En premier lieu constituer des planches en couleurs (faites de couleurs peu nombreuses), lesquelles j'entendais obtenir par les moyens d'improvisation indiqués ci-dessus (à partir de pierres porteuses seulement de compositions sans sujet précis, évoquant des textures capricieusement historiées, dont j'essaierais ensuite les superpositions en divers coloris) et tirer de chacune de ces lithographies en couleurs un certain nombre d'épreuves. Puis découper dans ces épreuves des morceaux (ceux qui me plaisaient puisque ma technique donnant si bonne part au hasard produisait des plan-

ches dont il arrivait qu'un endroit fût heureux et le reste sans intérêt), assembler ces morceaux à ma guise avec un peu de colle. Ensuite et donc en seconde opération — ah ! mais là, j'ai besoin d'une concentration d'attention du lecteur — il s'agissait de faire sur de nouvelles pierres les reports des morceaux que j'avais découpés, en procédant par des repérages pour qu'ils tombent à l'endroit voulu et reproduisent mes morceaux très exactement (j'ai dit plus haut qu'on peut, en se servant de caches ou en découpant avec soin aux ciseaux le morceau de la feuille de papier qui véhicule l'image d'une pierre sur une autre, transcrire sur une pierre vierge un *fragment* d'une composition dont est porteuse une autre pierre). Mais — et c'est où le lecteur en sa tête surchauffée subit la torture — il s'agit de reporter un morceau qui est en couleurs, c'est-à-dire mettant en cause plusieurs planches différentes qui se superposent. Pour obtenir la transcription de ce morceau ce n'est donc pas un seul report qu'il y aura à faire mais plusieurs (autant que de planches il a fallu passer les unes sur les autres pour obtenir l'épreuve dans laquelle a été découpé le morceau). Et c'est pourquoi j'ai dit qu'il était important que les planches en couleurs destinées aux découpages comportent de préférence peu de couleurs. En effet ma maquette est faite de plusieurs morceaux, découpés dans des planches différentes, et pour la reproduction de chacun d'eux il faudra faire aussi autant de reports qu'il comporte de couleurs constitutives comme on l'a fait pour le premier morceau. Ainsi — et bien que ce ne soit pas irréalisable de faire un très grand nombre de passages successifs à la presse — sera-t-il raisonnable de se limiter, et s'obliger à former des maquettes de *peu* de morceaux, et ceux-ci prélevés dans des planches comportant *peu* de couleurs. Et si possible *les mêmes* couleurs. En effet si un certain rouge intervient à plusieurs des planches dans lesquelles les morceaux ont été découpés on pourra reporter successivement sur une seule et même pierre tous les fragments des différentes planches préalables qui devront s'imprimer en rouge dans la planche finale. Par là se trouve réduit, non pas le nombre des reports, mais celui des pierres sur lesquelles ils sont faits, et donc celui des passages qui seront nécessaires pour imprimer la planche. Il ne faut pas perdre de vue que les reports d'une pierre sur une autre, même faits avec grand soin, peuvent entraîner une légère altération de l'image ainsi décalquée, et que d'autre part, au moment venu du tirage, les coloris des mélanges d'encres employés pour chacun des passages risquent de n'être pas parfaitement identiques à ceux utilisés pour l'impression de la planche initiale, les risques d'erreurs (qui tendent à modifier l'effet du résultat final) se multipliant évidemment, quand augmente le nombre des superpositions.

Si par surcroît on utilise, pour y découper les morceaux, des épreuves qui sont de la même famille, c'est-à-dire par exemple pour lesquelles les deux premiers passages sont identiques (faits des mêmes planches imprimées dans les mêmes deux couleurs) et dont seule diffère de l'une à l'autre le troisième passage, on réduit d'autant plus la tâche.

Tous les reports doivent être repérés avec soin pour tomber les uns sur les autres à l'impression fidèlement de la même manière que sur les morceaux dont est faite la maquette et, bien sûr, exactement au même endroit. Tout ce travail de

reports pour reproduire mes assemblages s'avéra à l'exécution plus facile et plus rapide qu'il n'avait paru d'abord aux praticiens, lesquels, au début s'effaraient un peu de l'entreprise. Deux estampes de cette sorte furent réalisées en janvier 1958. L'une d'elles, intitulée *Le Guerrier,* fit l'objet d'un tirage à la machine pour la revue *XXe siècle.* La seconde, intitulée *Plaignante,* m'apparut insuffisamment fidèle à la maquette et ne fut tirée de ce fait qu'à quelques épreuves à mon seul usage. Il me faut expliquer pourquoi ces deux premières *lithographies par reports d'assemblages* ne furent suivies d'autres estampes similaires que trois ou quatre ans plus tard, et comment les opérations préparatoires visant à l'origine à les élaborer se trouvèrent longuement retardées, se trouvèrent aussi d'autre part quelque peu détournées du but dans lequel elles avaient été entreprises, et donnèrent lieu aux deux nombreuses suites, l'une de planches en noir (plus de deux cents), l'autre de planches en couleurs (une centaine) publiées en vingt-deux albums sous le titre des *Phénomènes.*

Mon programme était, je le rappelle, d'étudier avec méthode les variations d'effet qui peuvent être obtenues à partir de quelques planches — trois ou quatre, ou cinq — imprimées les unes sur les autres en couleurs différentes, et ensuite (au second degré) d'étudier les partis qu'on peut tirer de l'association en diverses manières de morceaux prélevés dans différentes estampes résultant de ces expériences. Deux entreprises successives par conséquent, dont la première impliquait que j'inscrive d'abord sur pierres (ou sur plaques de zinc) une ample série d'images d'allures diverses qui constituerait mon matériel de fondation, mon clavier de base, et parmi lesquelles je pourrais faire élection, lors de mes essais, de trois ou quatre, ou cinq, d'entre elles — selon qu'elles me paraîtraient se prêter mieux aux couleurs essayées ou aux effets visés — pour les frapper les unes sur les autres en couleurs différentes. Il fallait que ces planches de base ne figurent rien de précis mais revêtent seulement, comme je l'ai dit, l'aspect de textures indéterminées historiées de menues taches ou accidents afin qu'elles soient interchangeables et que n'importe laquelle d'entre elles puisse être utilisée par-dessus n'importe quelle autre. J'entendais même les faire servir indifféremment — et je ne m'en suis pas privé en effet — dans leur bon sens ou renversées. J'avais besoin d'en avoir de divers aspects : les unes plus chargées et plus historiées, les autres plus calmes ou plus légères, voire comme brumeuses. Je me plaisais à penser qu'une fois constituée une telle collection de *matrices* primordiales, fixées sur quelques centaines de pierres (ou zincs) et présentant toutes sortes d'aspects je pourrais ensuite pendant un très grand nombre d'années combiner des estampes d'une variété infinie sans plus avoir jamais à toucher un pinceau mais en faisant seulement varier les associations de ces matrices ; ce qui pouvait d'ailleurs être réalisé par personne interposée, à qui je n'aurais qu'à commander d'imprimer successivement les unes sur les autres et dans des coloris que j'indiquerais, disons par exemple les quatre matrices portant numéros 14, 123, 192 et 245. Ainsi pourrais-je étudier les effets produits par les superpositions de couleurs à partir d'images de base fixées une fois pour toutes et sans avoir souci de faire ou refaire à chaque fois celles-ci, ce qui n'est pas donné dans les simples peintures, pour lesquelles tout est à refaire — et ne peut jamais être refait deux

fois tout à fait identique — à chaque nouvelle expérience. D'avoir un facteur fixe dans l'opération facilite grandement l'étude des variantes provoquées par les autres facteurs. Mon facteur fixe en l'espèce serait — au stade du second passage — la planche imprimée en premier à plusieurs exemplaires, et par-dessus laquelle je peux essayer la superposition de n'importe laquelle des autres matrices de ma collection, puis, le choix de celle-ci fait, modifier à mon gré la couleur dans laquelle on l'imprimera, voire, une fois adoptée cette couleur, tenter de l'effet obtenu dans cette même couleur par une autre matrice. Tranché tout cela un certain nombre d'épreuves, toutes semblables, est tiré de la combinaison, lesquelles deviendront à leur tour le facteur fixe au stade du passage suivant : je recommencerai alors à essayer diverses planches avant de faire choix de l'une d'elles pour qu'elle soit superposée aux deux passages antérieurs et, utilisant pour cela les épreuves toutes semblables qui avaient été tirées au premier stade, je ferai varier la couleur de ce troisième passage jusqu'à ce qu'elle me donne contentement. Qu'on se souvienne qu'en outre je peux, pour toute couleur faire emploi d'un encrage plus ou moins généreux et modifier aussi le réglage de ma presse afin de provoquer des impressions plus ou moins *appuyées.* Il tombe sous le sens que, ne disposerait-on, dans ces conditions, que d'une vingtaine de planches matrices initiales, on aurait aliment pour des millénaires à expérimenter toutes les combinaisons qui peuvent être tirées de leurs superpositions.

Un grand chantier de ces planches de base s'ouvrit en décembre 1957. Et même deux car j'entrepris bientôt de mener de front les opérations dans deux différentes imprimeries dans chacune desquelles je mobilisai une cinquantaine de pierres (ou de zincs). Le grand nombre de planches que j'envisageais de faire et le travail important occasionné par les reports et tirages me donnait à craindre en effet qu'une seule imprimerie ne puisse y suffire, du moins assez vite, et je voulais obvier au temps perdu pour les attentes et travailler à mes essais alternativement dans chacune des deux imprimeries tandis que seraient faites dans l'autre pendant ce temps les manutentions de reports et de tirages pour lesquels ma présence n'était pas utile.

J'ai fait mention du style que j'entendais donner à ces planches de base. J'avais besoin que toute planche puisse être superposée à toute autre et que se trouvent permises toutes les licences : celle, par exemple, de tirer la planche à ma guise en blanc par-dessus une composition foncée, ou aussi bien en noir sur des dessous clairs. Il fallait que la planche n'impose aucune obligation au regard de celles auxquelles on la marierait, qu'elle ne prédomine pas mais permette son association à n'importe quelle autre planche. Je désirais aussi pourtant qu'elle possède une âme, une animation, et que son emploi dans une superposition soit capable d'apporter à l'ensemble de l'entrain et de la vie. J'avais en cela bien sûr présent à l'esprit le style des peintures à l'huile que j'avais, au cours des années précédentes, découpées en morceaux pour les faire servir à mes « tableaux d'assemblages » et aussi bien celui des « empreintes » à l'encre de Chine utilisées pour mes « assemblages d'empreintes ». C'étaient des nappes pareillement inorganisées, laissant tout

champ au désordre et au hasard, que j'entendais employer de même dans ma nouvelle entreprise lithographique parce que des images de cette sorte me paraissaient les plus propres à l'étude méthodique que je me proposais. Mais pas seulement pour cette raison. Pour cette autre aussi que de telles images indéfinies, nullement centrées, à l'opposé de tout principe de composition équilibrée ou de géométrie, apparaissant dans une telle forme qu'elles prennent l'air de fragments prélevés en n'importe quel point de vastes surfaces livrées à l'abandon, celui aussi d'appartenir à des régimes de formes et de textures où les mécanismes naturels s'inscrivent seuls et dans lesquels n'apparaît pas le moindre signe d'intervention humain, excitaient beaucoup la curiosité et mon intérêt et exerçaient sur moi un attrait auquel je ne pouvais me retenir de déférer, comme je l'avais fait déjà antérieurement lors de la confection des panneaux dont je m'étais servi pour les assemblages d'empreintes et pour les tableaux d'assemblages, toujours partagé entre le désir de conserver le panneau tel quel dans son entier et celui d'en extraire des morceaux pour les insérer dans un assemblage. Je crois avoir mentionné ailleurs que mes peintures à l'huile de la série des « Texturologies » avaient pris origine dans ces panneaux originellement destinés à être morcelés au profit des « tableaux d'assemblages », panneaux auxquels je pris tant plaisir que je préférai les conserver intacts et qu'ils m'entraînèrent à en peindre d'autres similaires et constituant leur propre fin. Le même fait se renouvela quand il s'agit des planches lithographiques faites à l'origine en vue d'en tirer pareillement des pièces destinées aux assemblages et d'autant mieux qu'il n'en découlait cette fois aucun sacrifice puisqu'il m'était possible de tirer de chaque planche plusieurs exemplaires et donc de conserver les uns tels quels et livrer les autres aux ciseaux.

Pour la commodité des manutentions, toutes les pierres porteuses de ces planches de base appelées à devenir mon matériel d'expérimentation furent numérotées, et une épreuve de chacune d'elles (tirée en noir) fut collée chronologiquement, avec l'indication de son numéro de référence, sur un album aide-mémoire que je puisse feuilleter à l'aise lors des séances d'essai où s'élaboraient les superpositions en couleurs. D'autres albums furent semblablement constitués, sur les pages desquels je fixai, pour les étudier ensuite à loisir, les diverses (et innombrables) combinaisons de superpositions de ces planches tirées en couleurs au cours de ces séances d'essai. De certaines de ces combinaisons (c'est avec regret que je devais renoncer à le faire pour toutes), je faisais exécuter de petits tirages (à cinq ou dix exemplaires) dans le double but de faire servir des épreuves à mes découpages et d'en utiliser d'autres, lors d'une séance d'essai suivante, pour les frapper de l'impression supplémentaire de quelque nouvelle planche venant recouvrir les précédentes. Dès ce moment — et donc pratiquement dès le début de mon entreprise — mes visées s'orientèrent vers trois voies différentes, que je décidai de suivre simultanément. Elles excitaient toutes trois au même degré mon intérêt. La première demeurait celle qui avait été mon but à l'origine : la réalisation d'estampes par reports d'assemblages. La seconde consistait en l'impression d'albums dans lesquels figuraient, tirées en noir, toutes les planches préliminaires constituant mon

matériel de base, et qui me paraissaient par elles-mêmes attachantes et, la troisième, en l'impression d'autres albums qui seraient des recueils des divers essais et variantes des superpositions de ces planches de base tirées les unes sur les autres en couleurs.

Il apparut vite que je ne pourrais conduire mon programme à bonne fin en demeurant tributaire des deux imprimeurs chez lesquels j'avais d'abord opéré et qu'il m'était nécessaire que je puisse disposer d'une imprimerie m'appartenant en propre et entièrement occupée par mon entreprise. Je dus pour cela, au cours des premiers mois de 1958, faire hâtivement un apprentissage professionnel et me procurer et aménager des locaux, tant à Paris qu'à Vence, en les pourvoyant de presses et de tout le matériel. Il me fallait aussi un bon spécialiste tireur-reporteur exclusivement à mon service et que je pus trouver non sans quelque peine.

Le nombre des planches cependant était si nombreux et leurs reports et les tirages impliquaient tant de travail qu'il fallut, pour le mener à bien, au moins pendant plusieurs mois, mobiliser non seulement les deux imprimeries où avait débuté les opérations, mais encore deux autres, sans compter la mienne propre, qui commençait à fonctionner. Le premier album de la série des *Phénomènes (L'Élémentaire)* fut tiré sur les presses de l'imprimerie Mourlot et le second *(La Terre et l'Eau)* sur celles de M. Claude Jobin. Le troisième pour partie sur des presses étrangères et pour le reste sur les miennes propres. Des séries de reports furent faits par M. Roger Lesne. Un grand nombre de planches qui étaient destinées à la collection de base, ainsi que de planches en couleurs et même d'estampes par reports d'assemblages, furent entreprises, sinon menées à bonne fin, à l'atelier Patris, où cependant, les travaux marchant trop lentement à mon gré, je détruisis, après quelques mois de travail assidu, tout ce que j'y avais entrepris, rayant et effaçant une cinquantaine de pierres et de zincs dans un mouvement d'impatience que je regrettai ensuite, car plusieurs des planches ainsi sacrifiées étaient à mon goût, et il ne reste de chacune d'elles qu'une épreuve unique, et le plus souvent mauvaise, collée malproprement dans l'album de référence, où devait figurer un exemplaire de toute planche faite mais qui fut mal tenu et incomplet.

Les planches de base, dont les tirages en noir figurent en leur presque totalité dans les treize albums (contenant chacun 18 planches) qui forment la suite en noir des *Phénomènes,* ne furent pas toutes exécutées au début des opérations et préalablement aux essais d'utilisation de ces planches pour des superpositions en couleurs, mais peu à peu au cours de trois années. Dès que je disposai, en effet, de quelques-unes des premières faites de ces planches, en janvier 1958 (ou même peut-être — mes souvenirs ne sont plus très précis — en décembre 1957) mes expériences de superpositions en couleurs commencèrent, de même que commença aussi immédiatement la confection de maquettes faites de pièces découpées dans ces superpositions en couleurs elles-mêmes, et les trois catégories de travaux correspondant respectivement aux trois stades successifs se poursuivirent, au long des mois et années suivants, simultanément. Il s'y trouvait un avantage, car les expériences d'assemblages me permettaient de rectifier mes façons de faire, dans la con-

fection des planches en couleurs qui devaient y servir et semblablement les essais pour ces planches en couleurs elles-mêmes me conduisaient aussi à orienter dans des directions diverses nouvelles les planches de base de la superposition desquelles elles dépendaient. Tout cela était conduit de front et non, il faut bien le dire, sans quelque caprice et sans quelque dommage pour la logique. Mais je crois qu'à des explorations de cette sorte, visant finalement à des découvertes, il est bon que le délibéré ne dicte pas sa loi d'une manière trop constante ; les déviations et détours, les dérives, les mécomptes, même rencontrés en chemin, sont générateurs de rebondissements et d'éclairements nouveaux. A qui sait en tirer parti il y a profit à la conduite des entreprises dans un mode fantasque et au recours aux voies tortueuses.

J'ai mentionné la séduction qu'exerçait sur moi l'idée qu'une fois constituée ma collection de planches de base il me deviendrait possible de donner naissance à une infinité de compositions en couleurs (en tel nombre qu'il y avait là matière à occuper un homme pendant un temps illimité) par le seul moyen de varier les associations de ces planches de base en toutes sortes de coloris et sans plus avoir jamais à toucher un crayon ni un pinceau. J'étais persuadé (je le suis encore) qu'une exploitation méthodique d'un pareil matériel constitué une fois pour toutes est à même, pour peu que l'opérateur dirige ses expériences avec quelque esprit inventif, de produire des planches d'un très vif intérêt et d'une extrême diversité. Ceci sans même parler du stade suivant — celui des découpages et assemblages — qui ne nécessitait de même d'autre intervention que celle des ciseaux et de la colle. Mais il faut observer que déjà la première opération — la confection des planches de base initiales — ne nécessitait non plus à aucun moment l'usage du pinceau ou du crayon. Toutes ces planches, en effet, furent obtenues par le moyen d'empreintes, moyen avec lequel je m'étais familiarisé durant quatre années antérieures, depuis mes premiers « assemblages d'empreintes » à l'encre de Chine de 1953. Je recourus pour toutes ces planches à tous les divers moyens que j'avais employés pour mes empreintes à l'encre de Chine, mais qui donnaient, comme je l'ai dit, par l'effet des propriétés particulières de l'encre grasse lithographique employée sur le très lisse papier à report, des effets fort curieux. Il ne faut pas oublier que ce papier à report est fabriqué très précisément dans le but de recueillir des empreintes ; il ne faut pas oublier qu'une lithographie est une empreinte, que toute la lithographie est basée sur le principe d'estampage et de transport d'empreintes. J'avais donc l'impression, pour moi très satisfaisante, en abordant la lithographie à mains nues, sans autre outil que le rouleau, d'épouser plus totalement ses voies, d'entrer plus complètement dans son jeu propre qu'en dessinant avec précaution sur les pierres. Tantôt je prenais des empreintes de tous éléments venus qui pouvaient y inviter : sur le sol, sur des murs, sur des pierres, sur de vieilles valises ou toutes espèces d'objets — il m'est arrive d'en prendre même sur la peau nue du dos d'un ami — et tantôt j'obtenais des images étonnantes en appliquant seulement les feuilles sur des plaques nappées d'encre que je parsemais de menus éléments, tels que fils, miettes, petits morceaux de papier déchirés et tous débris divers. Les papiers à report sont de

diverses sortes, mais tous fins et souples. J'obtins dans certains cas des empreintes intéressantes en passant le rouleau encreur non pas directement sur l'objet, pour y presser ensuite ma feuille, mais sur celle-ci elle-même étendue par-dessus. Je m'aidai quelquefois de la presse pour tirer des empreintes très finement historiées — d'autres fois du rouleau ou de la paume des mains. J'utilisai aussi toutes les sortes de ressources qu'offrent les techniques spécifiques de la lithographie, les effets que provoquent des mélanges, comme celui de l'eau avec l'essence, l'oxydation des zincs exposés au soleil, les craquelages de vernis, la poudre de résine chauffée à la flamme sur la pierre, et toutes sortes d'autres du même genre. Mais le crayon ou le pinceau, en aucun cas. Leur intrusion me paraissait choquante, me paraissait dénaturer la signification de mon entreprise. L'idée d'une carrière de peintre qui serait fondée exclusivement sur des prises d'empreintes ou triturations sommaires de plaques encrées, dont tout l'outillage serait constitué par le rouleau à l'exclusion de tout crayon ou pinceau, et qui se continuerait ensuite par la simple conduite de superpositions en couleurs de ces empreintes reportées sur pierres, cette idée me plaisait beaucoup. Excitent spécialement mon intérêt les manières d'opérer excluant toutes difficultés et contraintes interposées : celles-ci s'opposent à obtenir sur-le-champ les images souhaitées ; je sais par expérience qu'elles ont pour effet, par l'attention qu'elles nécessitent, par les lenteurs d'exécution qui en résultent, une altération grave de ce qu'on avait en vue et une chute de l'inspiration. L'adresse manuelle, les aptitudes particulières — qu'elles soient innées ou acquises — m'ont toujours semblé dénuées d'intérêt et tout à fait inutiles à la création artistique (du moins telle que je la conçois), et je suis toujours en quête de techniques simples et commodes qui puissent offrir à toute personne, si malhabile qu'elle soit à manier un pinceau, la possibilité de s'exprimer dans le domaine de la peinture.

Dès qu'apparurent, collées sur mon cahier de travail, les premières de ces planches de base (obtenues par les divers procédés d'estampage indiqués ci-dessus), sous forme d'une épreuve de chacune d'elles tirée en noir, mon imagination s'enflamma à en considérer longuement la suite. Bien que je n'aie pas eu dessein à l'origine de conduire la confection de ces planches de manière qu'elles offrent un intérêt par elles-mêmes, mais seulement en vue qu'elles se prêtent aux superpositions en couleurs auxquelles elles étaient destinées, elles me semblèrent fortement évocatrices et je m'y attachai si fort que me prit le désir de faire imprimer en deux ou trois exemplaires et sous la forme d'albums commodes à consulter une suite complète de ces images en noir, de manière à conserver l'un de ces albums à l'abri de tout risque de se trouver souillé dans les ateliers d'imprimerie cependant que les autres serviraient d'instrument de travail pour mon usage et celui des ouvriers qui m'assistaient dans les essais et les tirages. Comme la besogne est pour le tireur pratiquement égale à tirer quelques épreuves de plus ou de moins une fois la pierre installée sur la presse (le plus gros travail consiste à l'y caler et la mettre en état de fonctionner et ensuite à la mise au point de l'encrage et de la pression), je décidai même de porter à une dizaine, puis pour finir (quelques personnes de mon entourage ayant exprimé le désir qu'un album de plus soit tiré pour elles) à *quatorze* le

nombre d'exemplaires auquel seraient tirés ces albums de planches en noir. Les premiers furent édités à ce nombre et dans la suite, plusieurs amateurs s'étant à leur tour intéressés à l'affaire, il fut augmenté à une vingtaine.

L'identification de chacune de ces planches par le seul moyen d'un numéro d'ordre s'avéra bientôt incommode lorsque au cours des essais de superpositions je commandais, assis à ma table armé de mes cahiers de références, de hisser sur la presse une pierre ou une autre et elles se trouvèrent bientôt gratifiées chacune d'un nom, qui parlait mieux qu'un simple chiffre à la mémoire. Ce nom était donné tantôt par l'ouvrier en opérant à la presse et tantôt par moi-même, à raison de ce qu'elles évoquaient. Or ce qu'elles évoquaient était toujours, du fait de leur allure de nappes ininterrompues et informes sans bornes ni jalons, quelque fragment prélevé dans un élément continu appartenant aux registres auxquels ont affaire la géographie, la géologie, la physique descriptive, la biochimie, etc. Pour certaines des planches l'évocation s'imposait avec tant d'évidence que le nom qu'elles appelaient se présentait de lui-même irréfutablement. Pour d'autres cette évocation était moins spécifique, plus polyvalente, plus générale et chevauchant des registres multiples, et le titre à leur donner nécessitait délibération. Un fait cependant mérite, par parenthèse, d'être noté : c'est le redoublement de pouvoir évocateur dont les planches étaient dotées à l'instant qu'elles recevaient leur titre, et la force irrésistible avec laquelle l'image s'engouffrait dans la baie ouverte par le nom qui lui était conféré, celui-ci fût-il parfois un peu arbitraire. Il était instructif de vérifier là à quel point la fonction de l'artiste consiste, autant qu'à créer des images, à les *nommer.* Je crois même que cette fonction de lire, de visionner dans toute image donnée, de la doter d'associations d'idées, d'y voir apparaître des clefs de transcriptions des choses et des propositions de nouveaux modes de représentation, sinon même de nouvelles thématiques et nouveaux champs plastiques et poétiques, est beaucoup plus importante pour un artiste que l'élaboration des images elles-mêmes. Je crois que les découvertes fécondes se font non à partir de l'exécution des images mais à partir de l'interprétation qui en est faite. Je crois aussi que cette faculté de voyance en présence des images peut faire pour toute personne l'objet d'un entraînement et que tout un qui vise à faire acte de création fera bien de la cultiver au moins autant que son agilité manuelle.

La succession, dans mon cahier de références, des épreuves tirées en noir des planches de base ainsi pourvues de leur titre prenait le caractère d'une collection de relevés topographiques, d'un registre d'échantillons de toutes textures élémentaires, d'un *atlas des phénomènes,* qui fut dès lors déterminant. Ce caractère prit le pas sur la destination primitivement assignée à ces planches et sur les autres opérations qui figuraient — aux stades suivants — à mon programme, et auxquelles lesdites planches devaient concourir. Il me porta à poursuivre désormais la confection des planches de base (et donc les prises d'empreintes dont elles résultaient pour la plupart) non plus seulement dans la simple vue de les faire en telle forme qu'elles soient le plus possible efficientes dans les superpositions en couleurs auxquelles j'entendais d'autre part les faire servir, mais aussi et surtout dans le dessein qu'elles

s'enchaînent aux premières et qu'elles alimentent l'espèce d'inventaire de tous les phénomènes physiques que les premières planches avaient inauguré. D'où naquirent ces treize albums de planches tirées en noir et dans lesquelles je me plais à voir comme un dictionnaire de la Texturologie. Ce parti me conduisit à infléchir le principe que j'avais au début imparti à ces albums (quand je ne leur assignais de but que fonctionnel et les envisageais comme une simple reproduction de mon cahier de travail où les planches se suivaient dans le simple ordre où elles étaient faites) et à malmener un peu l'ordre chronologique — pas trop cependant — afin de les grouper par thèmes et de faire en sorte que chacun des albums ait son allure propre. Je fus appelé aussi, par égard à cette préoccupation, à transiger légèrement — le moins possible — avec mon idée première d'y faire figurer dans leur intégralité toutes les planches de base appelées à intervenir dans mes expériences ultérieures de superpositions, et j'en éliminai certaines pour ce qu'elles étaient trop voisines d'autres ou parce que, ainsi tirées en noir isolément, elles n'évoquaient rien qui vaille et ne présentaient nul intérêt.

Semblable détournement des vues initiales, ou pour mieux dire leur dédoublement, se produisit pareillement au second stade — celui des expériences de superpositions en couleurs des planches de base. Ces expériences, comme je l'ai dit, furent mises en chantier pratiquement dès le début des opérations, sitôt faites les premières planches de base dont je viens de parler copieusement. Elles se poursuivirent ensuite en même temps que la confection de ces dernières pendant les quatre années que dura cette longue opération lithographique. Dès leur commencement elles se trouvèrent influencées par l'orientation qu'avaient prise les planches de base qui en étaient constitutives et elles s'inclinèrent dans le sens de former elles aussi un second atlas des phénomènes — en couleurs cette fois — sans que je renonce cependant pour cela à leur conserver d'autre part leur destination première qui était de me fournir des éléments dans lesquels ensuite je prélèverais des morceaux pour en former des assemblages. Mais pour cette seconde phase de mes expérimentations la première des deux fonctions prit vite le pas sur l'autre et ce fut à peu près constamment avec l'esprit occupé d'alimenter mon atlas poético-géographique que je conduisis ces travaux plus que pour le profit des éventuels ultérieurs assemblages, au point que ces derniers en vinrent à être un peu perdus de vue, ou tout au moins différés pour être repris plus tard quand j'en aurais fini avec mon grand Inventaire. Je cessai même bientôt de m'obliger de n'employer pour ces superpositions qu'un très petit nombre de passages, et de m'obliger de même à réutiliser les mêmes coloris et mêmes mélanges d'encres dans les différentes planches, précautions qu'il eût fallu prendre pour faciliter les opérations de report et de tirage des assemblages réalisés avec des morceaux prélevés dans ces planches quand j'en serais arrivé à cette troisième phase.

Dans les débuts pourtant, au cours des premiers mois de 1958, je me précipitai à porter les ciseaux dans les épreuves des superpositions en couleurs obtenues au cours des premiers essais et je réalisai — prématurément — une trentaine de maquettes composées avec leurs morceaux. Plusieurs d'entre ces maquettes, faites



Homme aux mèches. 1958. Cat. n° 12.

pour le plaisir dans l'entraînement du jeu et sans aucune préoccupation qu'elles puissent être ensuite reproduites lithographiquement, ne pouvaient donner lieu à des « reports d'assemblages », mais bon nombre d'autres l'auraient pu fort bien. Les opérations à cette fin furent même commencées pour quatre ou cinq de ces sujets, mais ne furent pas menées à terme, et ne le seront jamais, car beaucoup des morceaux, dont ces maquettes étaient constituées, avaient été découpés dans des planches dont j'avais omis de conserver au moins une épreuve entière comme référence, ainsi que des notes sur les passages superposés dont elles résultaient et sur les mélanges d'encres. Au surplus intervenaient dans ces planches en couleurs, que j'avais découpées, certaines planches de base qui se sont trouvées détruites ou altérées. Ainsi ces maquettes, faites de morceaux de lithographies en couleurs dont il ne reste plus de références permettant de les reproduire, ne peuvent-elles que demeurer des pièces uniques, que je conserve cependant soigneusement pour ce qu'elles pourront me servir d'exemples et de guides quand je remettrai, enrichi par l'expérience, l'affaire en chantier.

Pourtant deux autres « reports d'assemblages », faits un peu plus tard, à Vence, dans l'été de 1958, furent réalisés — de mes propres mains, de bout en bout — et vinrent donc s'ajouter aux deux que j'ai mentionnés *(le Guerrier* et *Plaignante).* Ce furent d'une part la lithographie qui forme la couverture du livre de James Fitzsimmons sur mes peintures, et d'autre part la petite estampe qui accompagne les cinquante exemplaires de tête du livre de Pierre Volboudt sur mes assemblages. L'une et l'autre sont un peu simplettes et ne donnent qu'une idée faible de ce que j'avais — que j'ai encore — en vue d'obtenir par le moyen de cette technique. Elles souffrent aussi de ma maladresse dans les manipulations. Mon apprentissage était de fraîche date et mon expérience pratique insuffisante, s'agissant de travaux qui, plus que d'autres, nécessitent de la dextérité. La fidélité des reports, la précision des repères, la répétition très exacte des coloris, des encrages, des pressions, sont choses qui ne s'obtiennent pas si aisément que je l'avais cru (même en y apportant des soins extrêmes) et nécessitent le savoir-faire dont sont seuls détenteurs des imprimeurs professionnels très entraînés.

Mis à part ces deux planches, les « reports d'assemblages » furent durant plusieurs années abandonnés et reportés à plus tard. C'est seulement en mai 1961 que je composai une nouvelle série de neuf de ces estampes, cette fois méthodiquement conduites et dûment référencées ; elles sont, au moment où j'écris ces lignes, en cours d'impression. Ce ne sont d'ailleurs pas des planches en couleurs de la série des « Phénomènes » qui y ont servi mais de nouvelles, faites spécialement à cette destination et qui donc s'y prêtent mieux.

Le travail de la lithographie nécessite, outre les presses, un ample matériel et tout un arsenal de produits et de fournitures et équiper un atelier de fond en comble n'est pas une petite affaire, mais en équiper deux — l'un à Paris et l'autre à Vence — en est une doublement difficultueuse. Malgré toute diligence mon local de la rue de Rennes à Paris n'était pas encore complètement prêt à fonctionner quand je me transportai à Vence, en mai 1958, avec un chargement de presses et de matériel

complet pour y installer mon imprimerie. Mon apprentissage d'imprimeur aux ateliers Mourlot Frères, fait à cadence accélérée grâce à l'aimable obligeance de M. Fernand Mourlot et de son personnel, avait été assez approfondi mais ne dispensait pas de l'acquisition d'expérience qu'une longue pratique peut seule apporter. Elle ne se fait qu'à coups de déboires et ceux-ci ne manquèrent pas — pierres mal préparées, images qui s'effacent ou qui s'empâtent, reports ratés, compositions qui s'altèrent au cours du tirage — au cours des mois suivants, que je passai à Vence à m'affairer jusqu'en octobre sans désemparer à la presse, aidé par des apprentis de fortune (quoique pleins de bon vouloir) — apprentis que j'avais, apprenti moi-même, initiés sommairement en hâte. Ces aides étaient mon fidèle maître-jacques Raymond Brétel (ci-devant préposé au tendage des toiles et aux manutentions de collage de mes « tableaux d'assemblages ») et l'instituteur lyonnais Philippe Dereux, installé à Vence pour le temps des vacances scolaires d'été, arraché pour la circonstance à sa botanique et à ses chasses aux papillons et improvisé imprimeur. Fort heureusement Georges Sagourin, l'habile praticien des ateliers Mourlot, vint aussi pour quelques semaines travailler avec nous et nous donner à tous, aimablement, ses leçons ; après quoi les choses allèrent un peu mieux. Cependant, après quelques tirages de planches en noir et d'autres en couleurs menés à bonne fin tant bien que mal, il m'apparut opportun de limiter mon activité à Vence à la confection des planches de base et à mes expériences de superpositions en couleurs sans assumer aussi les opérations de tirage. Pour celles de ces superpositions qui me semblaient le mériter, j'expédiai à Paris le prototype avec toutes les références (notamment les suites chromatiques) ainsi que les pierres ou les plaques de zinc porteuses des planches de base utilisées dans les superpositions, et Georges Sagourin procédait aux tirages aux ateliers Mourlot. D'où s'ensuit que les premiers albums de la série des *Phénomènes* renferment certaines planches tirées sur mes propres presses et d'autres sur celles de l'imprimerie Mourlot. Cette manière d'opérer n'était certes pas celle que j'aurais souhaitée. L'exécution de mon programme et sa réalisation dans l'esprit où j'aurais désiré le conduire auraient en effet impliqué que les prototypes obtenus au cours de mes essais de superpositions en couleurs fassent tout aussitôt et « à chaud » l'objet d'un tirage, voire même plutôt qu'ils se combinent avec le tirage. Je veux dire il aurait fallu, pour répondre entièrement à mon désir, que mes essais de superpositions puissent s'effectuer sur des grandes séries — que tout commencement de combinaison constitué par exemple par la superposition de deux planches soit tiré séance tenante à cent ou deux cents exemplaires afin que je puisse sans tarder expérimenter, avec parfaite aisance, ce qu'apportait par-dessus ces épreuves, toutes semblables, l'impression d'une troisième planche, en essayant pour cela successivement diverses de ma grande collection de planches de base, et en essayant aussi pour chacune d'elles divers coloris. Et, sitôt trouvée la combinaison satisfaisante, que le tirage s'en poursuive sans désemparer sur une cinquantaine ou une centaine des épreuves demeurées intactes des deux premiers passages : me fournissant ainsi avec abondance une nouvelle série sur laquelle faire, dans la même forme, le cas échéant, de nouvelles expérimentations pour un quatrième

passage. Telle était exactement la façon de procéder que j'avais eue en vue lors de la mise en route de ces travaux, mais elle aurait nécessité l'actif fonctionnement de toute une usine avec nombreuses presses et nombreux tireurs ; je dus donc me résoudre, faute d'avoir dès l'origine organisé les choses sur une échelle suffisante, à procéder, dans mes essais, par séries beaucoup plus petites — cinq ou six épreuves tout au plus des combinaisons essayées, en prenant soin toutefois de garder de chaque passage une épreuve de référence appelée à servir de guide lors des ultérieurs tirages — et à renoncer, non sans regret, au principe de tirer les estampes au moment même des improvisations et non pas après coup.

Ces tirages différés des planches en couleurs s'avérèrent d'ailleurs fort longs. Certains ne furent faits qu'une ou même plusieurs années après la confection des prototypes au cours de mes essais. Au moment venu d'entreprendre le tirage de chacune de ces planches, et quelque soin que j'eusse pris au temps de mes essais à ce que chacune d'elles fût accompagnée de toutes les références utiles à sa reproduction ultérieure, il apparaissait que certaines de ces références manquaient, ayant été omises ou égarées, d'où s'ensuivait l'obligation de patientes détections et tâtonnements pour reconstituer bien exactement les opérations successives dont résultait la planche et la répéter de façon tout à fait identique. La mise au point de ces recherches et ensuite le tirage proprement dit occupaient l'imprimeur pour chacune des planches pendant environ deux semaines, et comme je le mobilisais encore souvent entre-temps pour m'assister dans de nouveaux essais et dans la confection de nouveaux prototypes, il en résulta que le tirage de mes planches en couleurs et l'édition des neuf albums qui les renferment (chacun de ces albums contient dix planches), entrepris en mai 1958, ne seront terminés que quatre années plus tard, vers mai 1962.

Dès mon retour à Paris en décembre 1958 je me hâtai de mettre en fonctionnement l'atelier de la rue de Rennes et de le pourvoir d'ouvriers habiles et disposés à entrer dans mes vues et donc à se plier à des travaux procédant d'un esprit quelque peu différent de celui qui règne d'habitude chez les lithographes. Le recrutement de ceux-ci n'alla pas, comme on peut le penser, sans quelque difficulté. Le jeune tireur-reporteur Serge Lozingot, qui par la suite s'adapta si parfaitement et de si bon cœur à ces travaux, était, quand il entra, en janvier 1959, à mon service, encore peu efficace. Un vieux praticien chevronné, mandé à grands frais de province, très expérimenté mais inféodé à la vieille école et rétif à mes procédés, fut remplacé après quelques semaines par un autre, non exempt de savoir-faire ni de bonne volonté mais peu soigneux et trop désordonné pour des travaux qui nécessitaient plus que d'autres un soin méticuleux. Après quelques mois d'emploi simultané de deux ouvriers, il fut décidé que le personnel technicien serait réduit au seul Serge Lozingot, cependant que mon assistante, la très organisatrice et méthodique Janine Colas, pourvoyait à toutes les besognes de secrétariat, au classement et à la registration des planches et des pierres et plaques de zinc porteuses des compositions et à la mise en ordre des épreuves, et aussi au contrôle de toutes les épreuves des tirages et de leur parfaite similitude à mes prototypes. Elle remplit ces fonctions pen-

dant deux années, après quoi Serge Lozingot, enrichi par l'expérience et peu à peu initié à toutes les opérations de l'atelier, les assuma toutes lui-même seul. Quant à l'atelier de Vence, après avoir fonctionné fiévreusement de mai à octobre 1958, il n'eut plus depuis cette date aucune activité. Il était nécessaire que tous les travaux se fissent au même endroit et c'est à l'atelier de Paris que les opérations, à partir de 1959, se poursuivirent.

Au moment que je rédige le présent rapport, Serge Lozingot termine le tirage de la dernière des planches en couleurs (particulièrement long et délicat parce qu'elle comporte dix passages) du huitième — et avant-dernier — des albums en couleurs et il s'apprête à entreprendre les tirages des dix planches dont sera composé le neuvième et dernier, lequel sera donc terminé et publié dans trois ou quatre mois. Il travaille aussi, entre-temps, aux reports et tirages des lithographies par « reports d'assemblages » en conformité des neuf maquettes faites en mai dernier. Quatre de ces estampes ont été à cette heure menées à bonne fin et imprimées à cinquante exemplaires. Les cinq autres suivront. J'ai en tête d'autre part de nouveaux travaux mais j'attends pour leur mise en train qu'on en ait fini avec la publication des derniers albums de la série des *Phénomènes,* laquelle est enfin maintenant proche.

Jean DUBUFFET
Janvier 1962

SÉRIGRAPHIES

1973 - 1981



Parade nuptiale. 1973. Cat. n° 25.



Marche en campagne. 1975. Cat. n° 26.



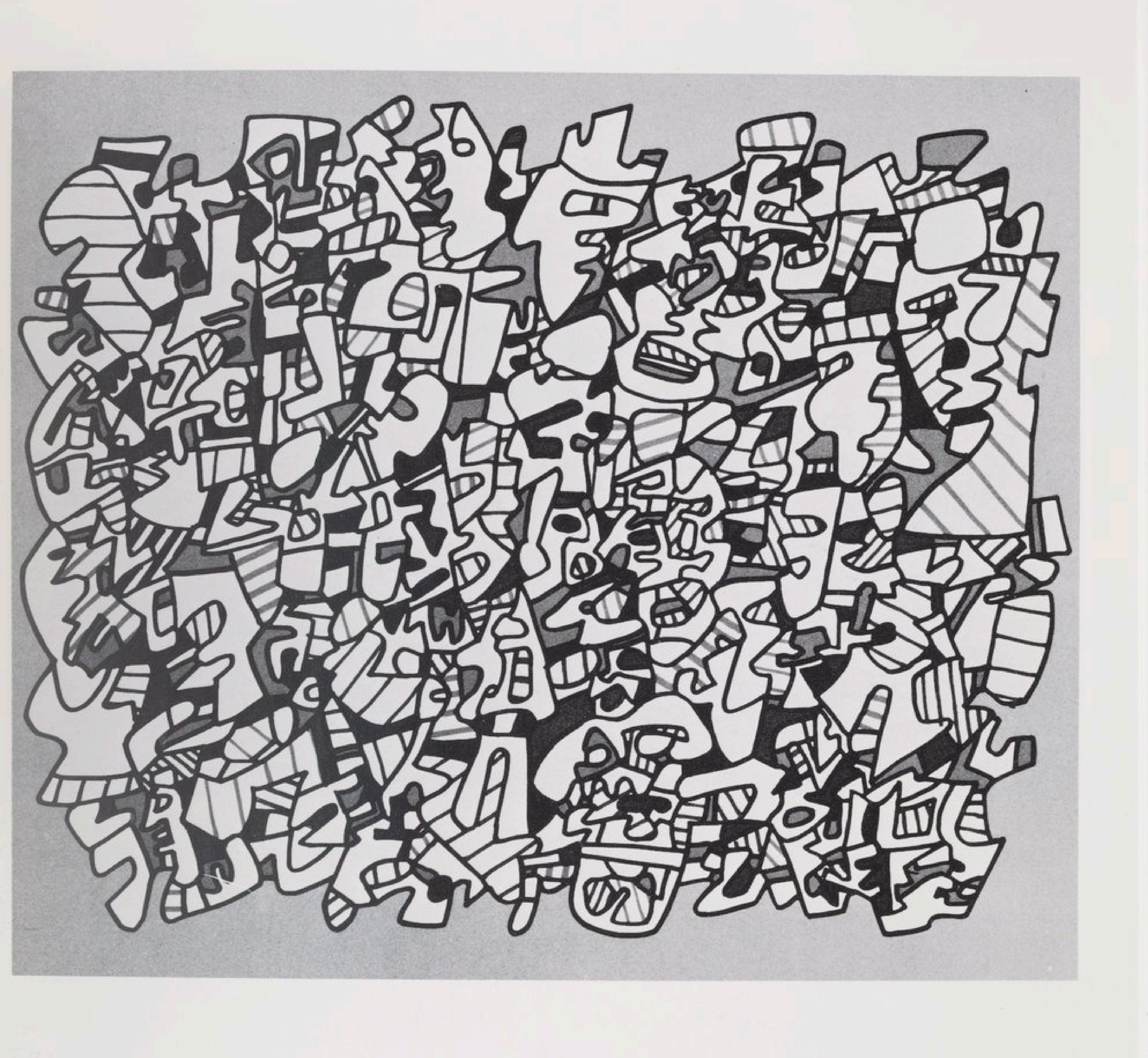
Territoire et paysan. 1975. Cat. n° 27.



Solitude illuminée. 1975. Cat. n° 28.



Cité ambulante. 1975. Cat. n° 29.



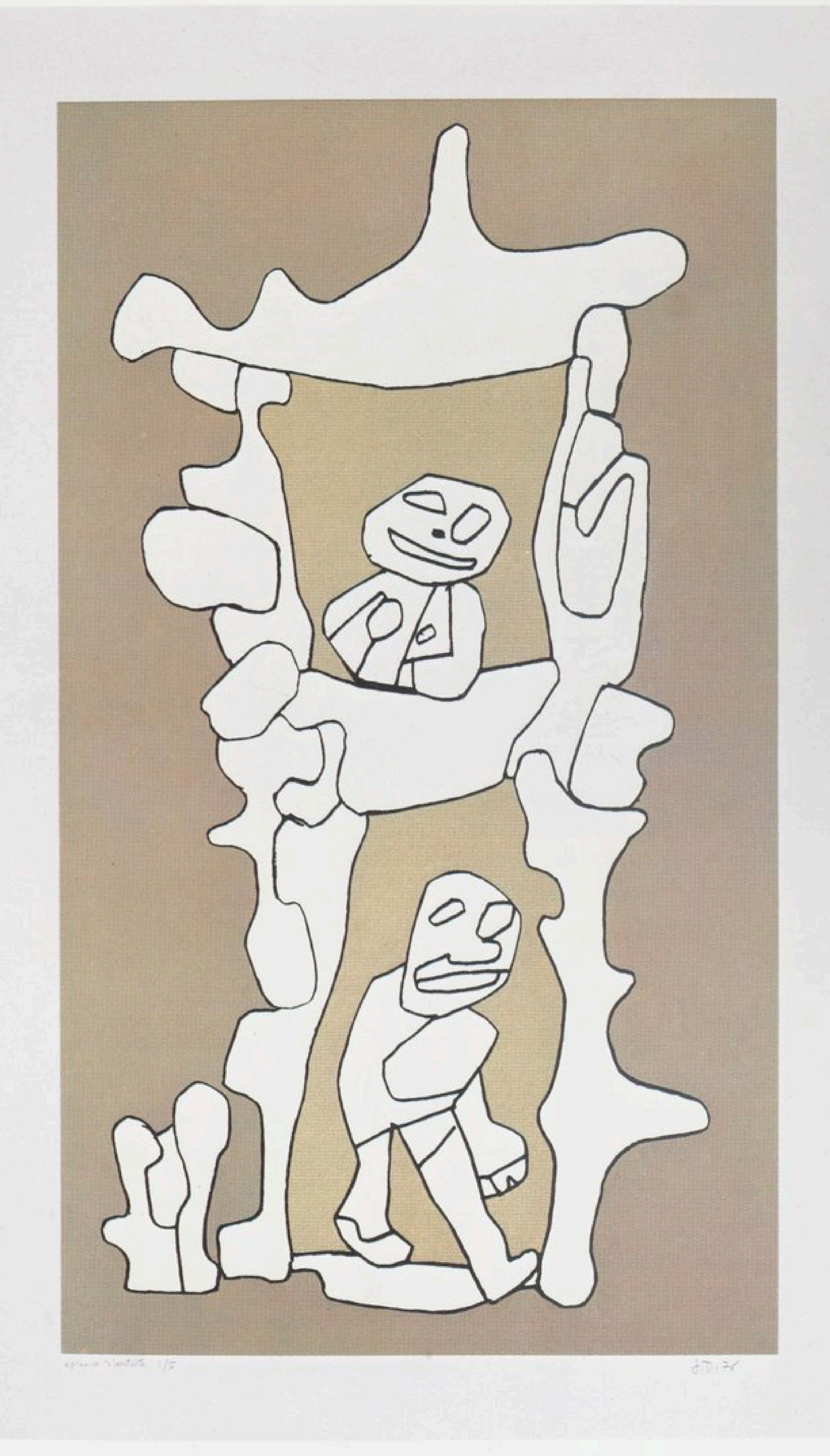
Ontogénèse. 1975. Cat. n° 30.



Site populeux. 1976. Cat. n° 31.



Masse aux pédales. 1976. Cat. n° 32.



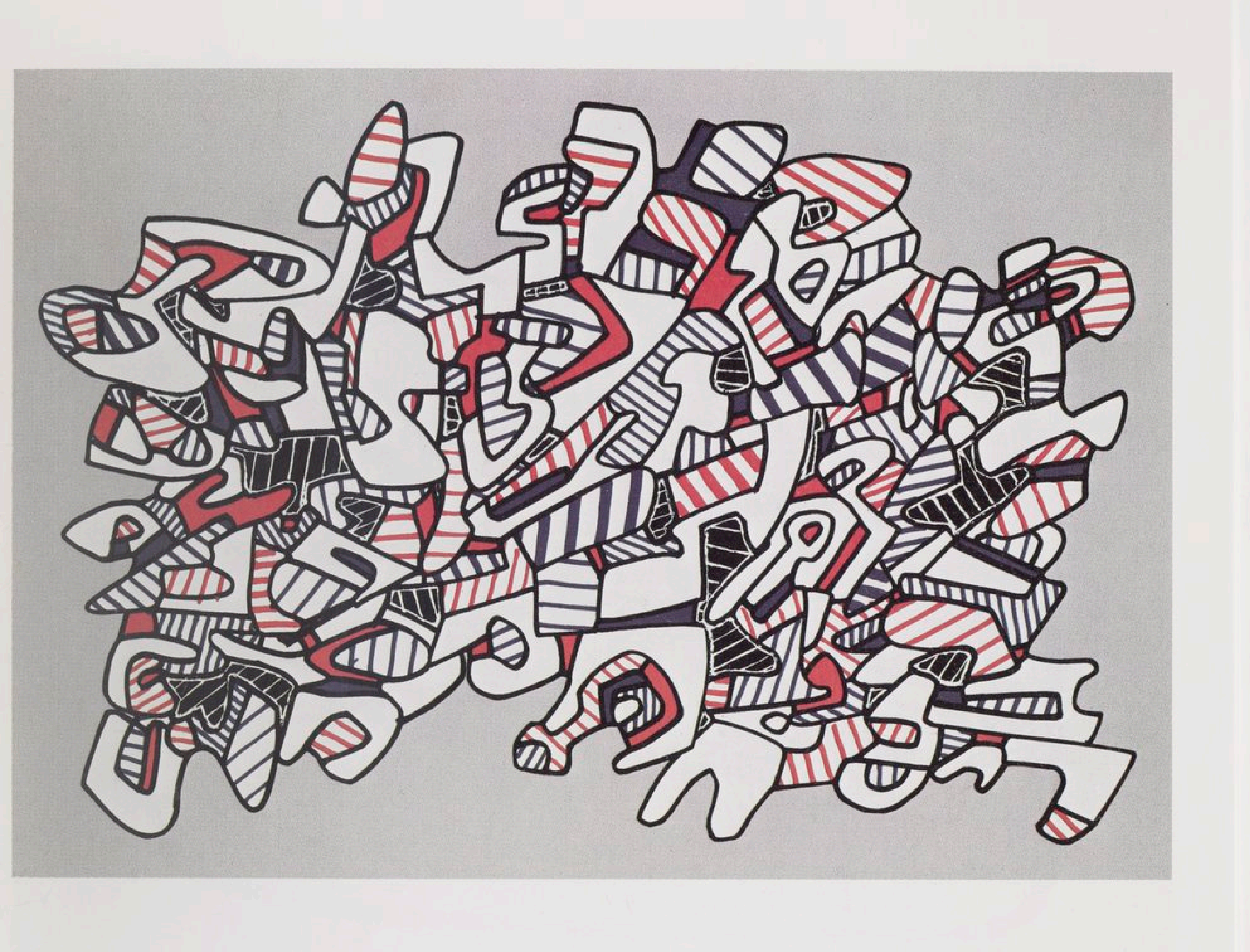
Villa Duplex. Fables 1976. Cat. n° 33.



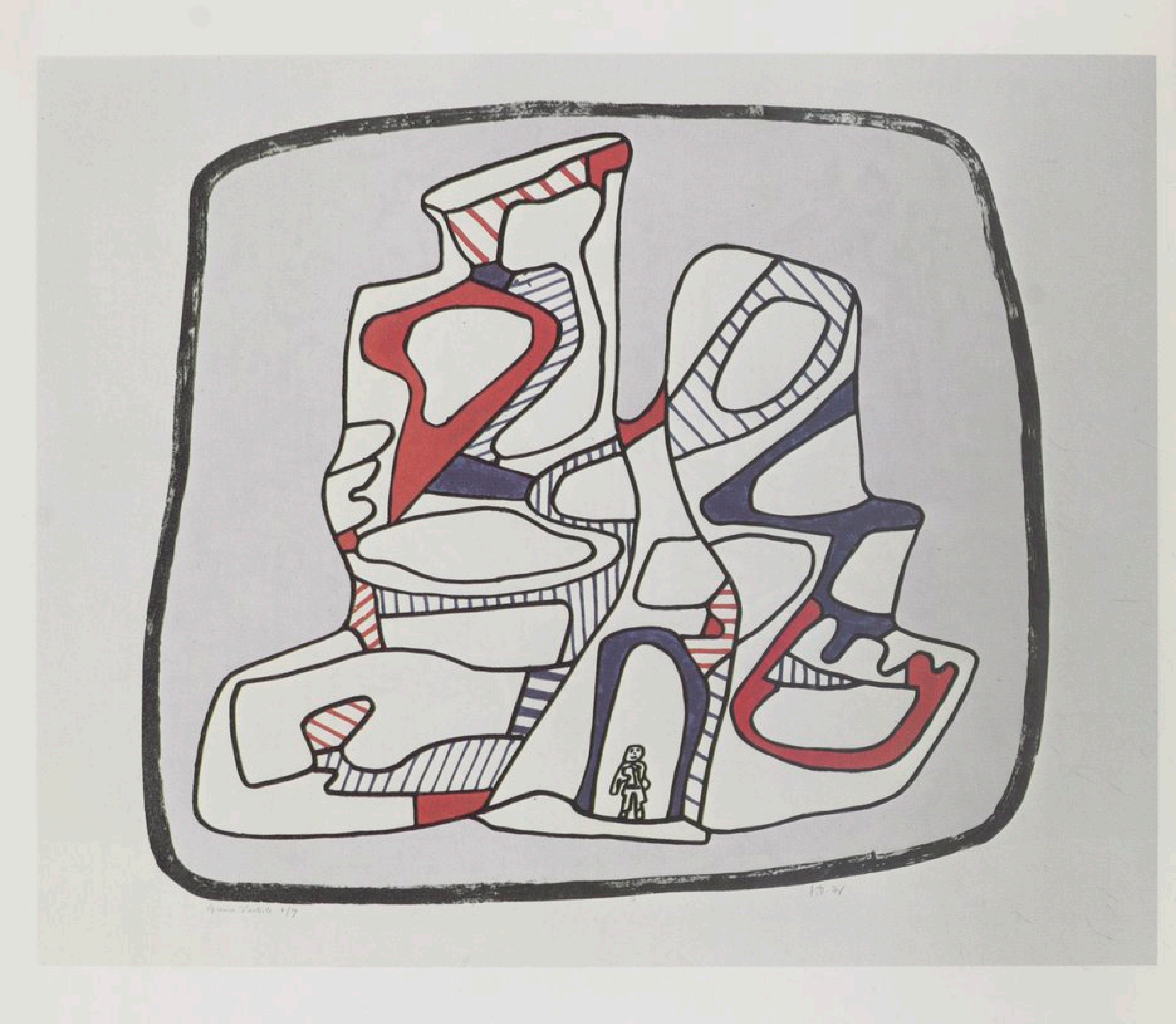
Evocations. Fables 1976. Cat. n° 34.



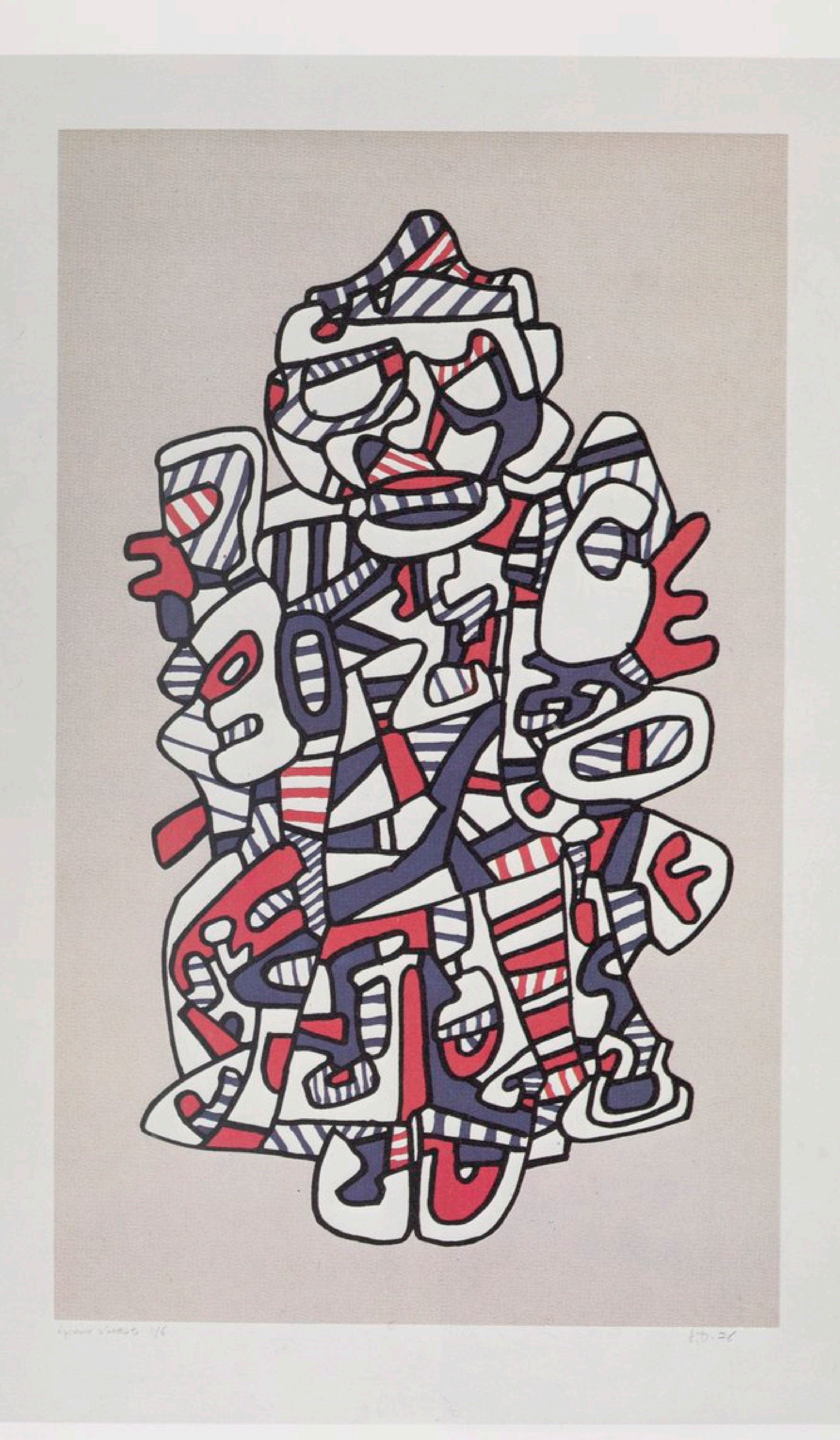
Lion héraldique. Fables 1976. Cat. n° 35



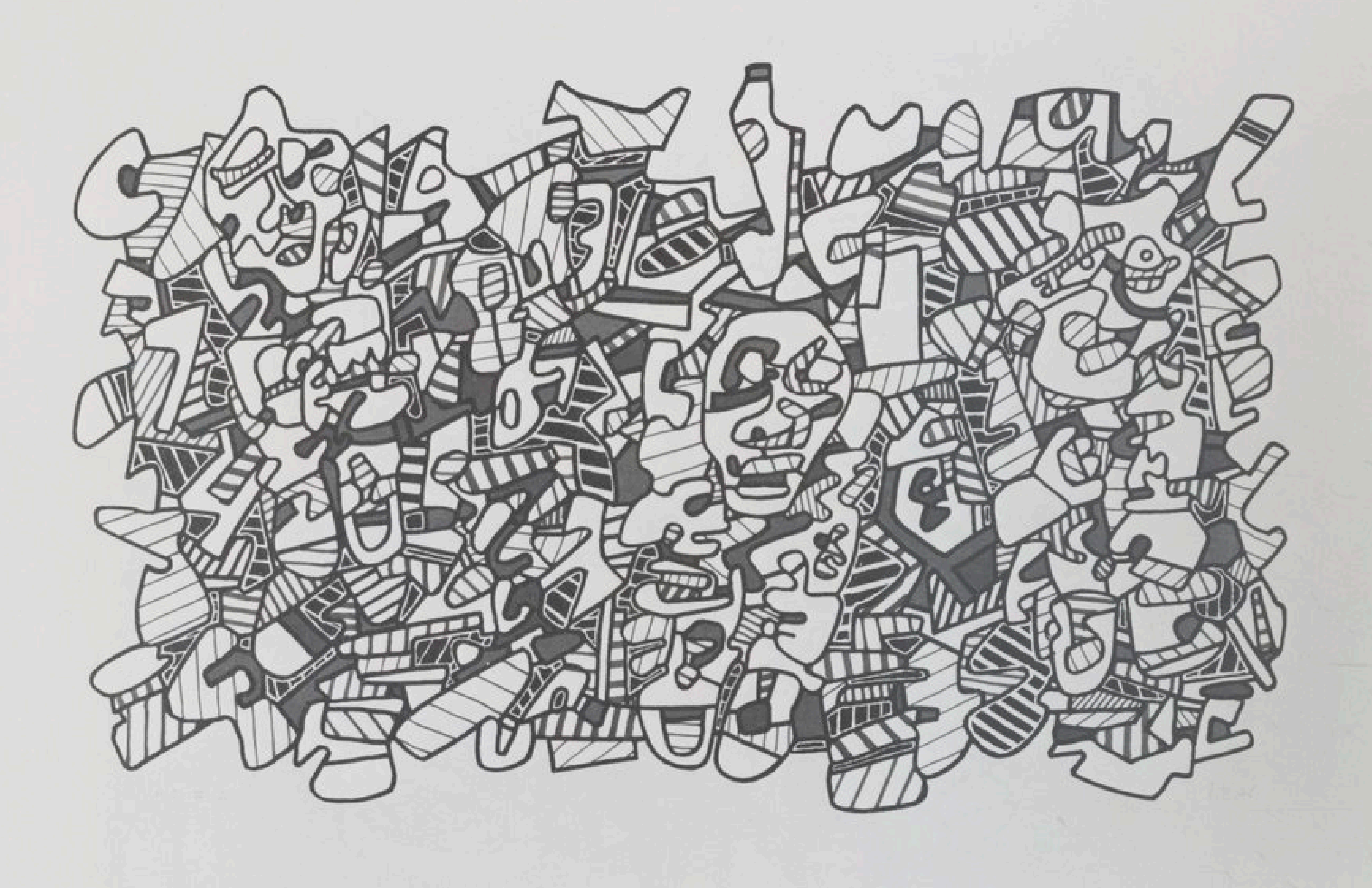
Course la Galope. Fables 1976. Cat. n° 36



Immeuble. Fables 1976. Cat. n° 37.



Le Vizir. Fables 1976. Cat. n° 38.



Site avec trois personnages. 1976. Cat. n° 39.





Le Fugitif. 1977 Cat. n° 40.



Faits mémorables II. 1978. Cat. n° 42.



Faits mémorables I. 1978. Cat. n° 41.



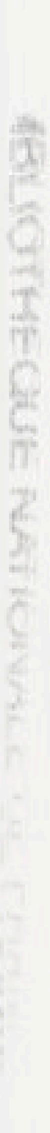
Faits mémorables III. 1978. Cat. n° 43.



Scénario bref. 1979. Cat. n° 44.



Parcours. 1981. Cat. n° 45.


BLIOTHEQUE NATIONALE



CATALOGUE



I. LES LIVRES

1. Paul ÉLUARD

Quelques mots rassemblés pour monsieur Dubuffet par Paul Éluard.
Paris [,*s.n.* = Fernand Mourlot], août [= après le 15 septembre] 1944.

21,2 × 14 cm. Un feuillet double non paginé.

Impression typographique : Imprimerie Union, Paris.
Impression lithographique : Fernand Mourlot, Paris.

Une lithographie tirée en noir à pleine page :
— p. 4 : *Le salut de la fenêtre* (Cat. S. n° 13), signée sur la pierre "J. Dubuffet" et datée "15 IX 44", 20 × 11 cm. Elle fut reprise dans *Matière et mémoire* (pl. III).

E.O. Tirage non précisé [= 100 exemplaires h.c.] sur vélin d'Arches.

À la Réserve du Département des Imprimés : exemplaire non numéroté.

2. Francis PONGE et Jean DUBUFFET

Matière et mémoire ou les lithographes à l'école par Francis Ponge et Jean Dubuffet.
Paris, [Fernand Mourlot éditeur,] M.CM.XL.V [1945].

32,5 × 25 cm (ff.), 33,2 × 25,9 cm (couv.). 48 ff. en 24 feuillets doubles paginés seulement de 5 à 13. En feuilles, sous une couverture muette recouverte d'un jaquette de papier beige rempliée à trois côtés et imprimée. Chemise et étui.

Impression typographique : Imprimerie Union, Paris (Garamond romain c. 16).
Impression lithographique : Imprimerie Mourlot frères, Paris.

Trente-quatre lithographies tirées en noir (sauf deux en couleurs) à pleine page — les titres, comme tous ceux de nos notices, sont ceux donnés dans les catalogues de Noël Arnaud et d'Ursula Schmitt :
I. p. [21] : *Cyclotourisme* (Cat. S. n° 11), signée sur la pierre "J. Dubuffet" et datée "13 IX 44", 21 × 16 cm.
II. p. [23] : *Maison forestière* (Cat. S. n° 12), signée sur la pierre "J. Dubuffet" et datée "18 IX 44", 26 × 18 cm.
III. p. [25] : *Le salut de la fenêtre* (Cat. S. n° 13), signée sur la pierre "J. Dubuffet" et datée "15 IX 44", 20 × 11 cm.
IV. p. [27] : *Déjeuner de poisson* (Cat. S. n° 14), signée sur la pierre "J. Dubuffet" et datée "18 IX 44", 21 × 16 cm.
V. p. [29] : *Travaux d'aiguille* (Cat. S. n° 15), signée sur la pierre "J. Dubuffet" et datée "15 IX 44", 20 × 13 cm.
VI. p. [31] : *Négresse* (Cat. S. n° 16), signée

sur la pierre "J Dubuffet" et datée "23 IX 44", 32 × 24 cm.
VII. p. [33] : *Profil d'homme moustachu* (Cat. S. n° 17), signée sur la pierre "J. Dubuffet" et non datée [= 1944], 30,5 × 14,5 cm.
VIII. p. [35] : *Ingénue* (Cat. S. n° 18), signée sur la pierre "J Dubuffet" et datée "20 IX 44", 29 × 21 cm.
IX. p. [37] : *Raccommodeuse de chaussettes* (Cat. S. n° 19), lithographie en deux couleurs signée sur la pierre "J Dubuffet" et datée "20 IX 44", 29 × 17 cm.
X. p. [39] : *Nutrition* (Cat. S. n° 20), non signée sur la pierre, non datée [= 1944], 29 × 17 cm.
XI. p. [41] : *Départ à cheval* (Cat. S. n° 21), lithographie en cinq couleurs signée sur la pierre "J Dubuffet" et datée "IX 44", 24 × 16 cm.
XII. p. [43] : *Paysage avec deux hommes et trois perdrix* (Cat. S. n° 22), non signée sur la pierre, non datée [= 1944], 32 × 20 cm.
XIII. p. [45] : *Leveuse de bras* (Cat. S. n° 23), non signée sur la pierre, datée "26 IX 44", 28 × 20 cm.
XIV. p. [47] : *Chevauchée* (Cat. S. n° 24), non signée sur la pierre, non datée [= 1944], 29 × 20 cm.
XV. p. [49] : *Pianiste* (Cat. S. n° 25), non signée sur la pierre, non datée [= 1944], 28 × 19 cm.
XVI. p. [51] : *Femme et son petit* (Cat. S. n° 26), signée sur la pierre "J Dubuffet" et datée "14 X 44", 31 × 22,5 cm.
XVII. p. [53] : *Paysage* (Cat. S. n° 27), signée sur la pierre "J. D." et datée "16 X 44", 22 × 27,5 cm.
XVIII. p. [55] : *Dactylographe* (Cat. S. n° 28), signée sur la pierre "J. D." et datée "25 X 44", 26,5 × 16 cm.
XIX. p. [57] : *Promenade en auto* (Cat. S. n° 29), signée sur la pierre "J. D." et datée "27 X 44", 28 × 19 cm.
XX. p. [59] : *Mangeurs d'oiseaux* (Cat. S. n° 30), signée sur la pierre "J. D." et datée "28 X 44", 32,5 × 22 cm.
XXI. p. [61] : *Sophisticated Lady* (Cat. S. n° 31), signée sur la pierre "J. D." et datée "30 X 44", 26 × 18 cm.
XXII. p. [63] : *Mademoiselle Swing* (Cat. S. n° 32), signée sur la pierre "J. D." et datée "31 X 44", 26,5 × 17 cm.
XXIII. p. [65] : *Profil viril* (Cat. S. n° 33), signée sur la pierre "J. D." et datée "4 XI 44", 28 × 20,5 cm.
XXIV. p. [67] : *Maternité* (Cat. S. n° 34), non signée sur la pierre, non datée [= 1944], 29 × 20 cm.
XXV. p. [69] : *Vache n° 1* (Cat. S. n° 35), non signée sur la pierre, non datée [= 1944], 20 × 18 cm.
XXVI. p. [71] : *Vache n° 2* (Cat. S. n° 36), non signée sur la pierre, non datée [= 1944], 20 × 18 cm.
XXVII. p. [73] : *Vache n° 3* (Cat. S. n° 37), signée sur la pierre "J. Dubuffet", non datée [= 1944], 17 × 15 cm.
XXVIII. p. [75] : *Vache n° 4* (Cat. S. n° 38), envoi autographe signé et daté sur la pierre "à André Frénaud amitié J. Dubuffet 9 Nov. 44", 17 × 16,5 cm.
XXIX. p. [77] : *Valse* (Cat. S. n° 39), non signée sur la pierre, datée "14 XI 44", 28 × 19 cm.
XXX. p. [79] : *Le supplice du téléphone* (Cat. S. n° 40), non signée sur la pierre, non datée [= 1944], 29 × 18 cm.
XXXI. p. [81] : *Coquette au miroir* (Cat. S. n° 41), datée "17 XI 44", avec envoi autographe signé sur la pierre "à Jean Paulhan J. D.", 30 × 20 cm.
XXXII. p. [83] : *Mouleuse de café* (Cat. S. n° 42), datée "18 XI 44", avec envoi autographe signé sur la pierre "à F. Ponge J. D.", 29 × 20 cm.
XXXIII. p. [85] : *Plumeuse* (Cat. S. n° 43), datée "27 XI 44", avec envoi autographe sur la pierre "à Fernand Mourlot", 32,5 × 18,7 cm.
XXXIV. p. [87] : *Moucheur* (Cat. S. n° 44), non signée sur la pierre, non datée [= 1944], 30 × 22,5 cm.

E.O. Tirage : 60 exemplaires numérotés (1-50 et I-X, ces derniers h.c.) sur papier d'Auvergne.

À la Réserve du Département des Imprimés : exemplaire n° 22 (Acquisition, 1980)
[Rés. g. V. 497

3. Jean DUBUFFET

Ler dla canpane par Dubufe J.
[Paris, L'Art brut, Noël 1948.]

19 × 13,5 cm. 9 ff. libres non numérotés agra-

fés sous une couverture en papier jaune servant de page de titre.

Texte autographié sur stencil par Jean Dubuffet.
Tirage des gravures : Jean et Lili Dubuffet.

Six gravures tirées en noir, toutes à pleine page, sauf la première et la cinquième ; aucune n'est datée, ni signée :
I. p. 1 : *Trois personnages* (Cat. S. n° 99), gravure sur fond de boîte de camembert, [décembre 1948,] 11 × 10,5 cm.
II. p. 4 : *Paysage champêtre avec deux personnages* (Cat. S. n° 100), gravure sur linoleum, [décembre 1948,] 18 × 13 cm.
III. p. 9 : *Paysage avec deux personnages* (Cat. S. n° 101), gravure sur linoleum, [décembre 1948,] 13,5 × 11 cm.
IV. p. 12 : *Paysage avec personnage et animal* (Cat. S. n° 102), gravure sur linoleum, [décembre 1948,] 17,5 × 12 cm.
V. p. 17 : *Tête au chapeau melon* (Cat. S. n° 103), gravure sur fond de boîte de camembert, [décembre 1948,] 11 × 10,5 cm.
VI. p. 18 : *Noël 1948, l'Art brut* (Cat. S. n° 104), gravure sur fond de boîte de camembert, [décembre 1948,] 11 × 11 cm.

E.O. Tirage non précisé sur papier journal [= 165 exemplaires, dont 15 exemplaires de luxe avec quatre gravures supplémentaires].

À la Réserve du Département des Imprimés : un des 150 exemplaires ordinaires.

4. Eugène GUILLEVIC

Guillevic. *Les Murs*. Lithographies originales de Jean Dubuffet. [Paris,] Les Editions du Livre [,1950].

38 × 28,5 cm (ff.), 38,3 × 29,2 cm (couv.). 34 ff. non numérotés, en 17 feuillets doubles. En feuilles, sous couverture blanche illustrée et rempliée à trois côtés. Chemise et étui.

Typographie : Joseph Zichieri, Paris (20 avril 1950. — Normande c. 36).
Impression lithographique : Mourlot frères, Paris.

Quinze lithographies tirées en noir à pleine page ; aucune n'est signée sur la pierre, sauf trois :
I. Premier plat de la couverture : *Mur au parachute* (Cat. S. n° 47), datée (?) "19 Février" [1945], 35 × 28 cm.
II. Frontispice : *Mur et homme* (Cat. S. n° 48), non datée [= janvier-mars 1945], 32,5 × 27 cm.
III. p. [15] : *Mur historié* (Cat. S. n° 49), non datée [= janvier-mars 1945], 38 × 28,5 cm.
IV. p. [19] : *Mur à l'oiseau* (Cat. S. n° 50), datée "17/3/45", 36 × 28,5 cm.
V. p. [23] : *Homme coincé dans les murs* (Cat. S. n° 51), signée sur la pierre "DUBUFFET" et datée "1945 11 janvier", 36 × 28,5 cm.
VI. p. [27] : *Passant devant les murs* (Cat. S. n° 52), non datée [= janvier-mars 1945], 38 × 28,5 cm.
VII. p. [31] : *Danse au mur* (Cat. S. n° 53), signée sur la pierre "J Dubuffet" et datée "16 Mars 45", 34,5 × 28,5 cm.
VIII. p. [35] : *Mur au moustachu* (Cat. S. n° 54), signée sur la pierre "J. D." et datée "9.3.45", 38 × 28,5 cm.
IX. p. [39] : *Homme et mur* (Cat. S. n° 55), datée "12 Mars 45", 38 × 28,5 cm.
X. p. [43] : *Pisseurs au mur* (Cat. S. n° 56), datée "1945 16 Janvier", 34,5 × 28,5 cm.
XI. p. [47] : *Mur et voyageurs* (Cat. S. n° 57), datée "19.3.45", 38 × 28,5 cm.
XII. p. [51] : *Chien pissant au mur* (Cat. S. n° 58), datée "15 mars 45", 38 × 27,5 cm.
XIII. p. [55] : *Mur et gisant* (Cat. S. n° 59), datée "18 Janvier 1945", 37 × 27 cm.
XIV. p. [59] : *Mur et avis* (Cat. S. n° 60), non datée [= janvier-mars 1945], 37 × 28 cm.
XV. p. [61] : *Mur décrépit* (Cat. S. n° 61), non datée [= janvier-mars 1945], 35,5 × 25,5 cm.

E.O. Tirée à 172 exemplaires numérotés : 10 exemplaires sur japon impérial (1-10) avec deux suites, l'une sur vergé du Japon et l'autre sur montval léger, de quatorze lithographies (la lithographie de couverture n'y figure pas), ainsi que deux suites, l'une sur vergé du Japon, l'autre sur montval léger, de neuf lithographies non utilisées ; 162 exemplaires sans suite (deux exemplaires h.c. sur japon impérial [A et B] et 160 sur Montval [11-160 et C-L, ces derniers h.c.]).

À la Réserve du Département des Imprimés : exemplaire n° 52 (Acquisition, 1980).
[Rés. g. Ye. 688].

5. Jean DUBUFFET

Labonfam abeber par inbo nom.
["Achve din prime oprintan diznesan sinkant

danlplu gran secre'' = Paris, chez l'auteur, printemps 1950.]

28,5 × 23 cm. 15 ff. libres non numérotés. En feuilles, sous couverture imprimée.

Impression lithographique : sur les presses de Jean Fautrier et de M. Mannequin.

Texte en jargon calligraphié par Jean Dubuffet sur papier report et six dessins à l'encre de Chine (Cat. S. n° 136) reportés photographiquement sur pierre lithographique et tirés en noir à pleine page, en pp. [2, 7, 10, 15, 18, 23].

E.O. Tirage ''a sinkant eg zanpler'' [= à 50 exemplaires non numérotés] sur papier d'Indochine.

À la Réserve du Département des Imprimés : exemplaire avec envoi autographique de Jean Dubuffet à Pierre Roché (12 janvier 1951). Reliure à décor, en box vert tilleul (Monique Mathieu, 1967) (Acquisition, 1979).

[Rés. m.Y^2. 1055

6. Louis BARNIER et Jean DUBUFFET

La vache au pré noir de Jean Dubuffet. Lettre d'un imprimeur à un peintre et la réponse que celui-ci y fit.
[Paris, Imprimerie Union,] 1963.

28 × 22,5 cm. 36 ff. non numérotés, en deux cahiers de 6 ff. et 24 ff. libres. En feuilles, sous portefeuille noir à rabats avec étiquette imprimée au premier plat.

Impression typographique : Imprimerie Union, Paris (25 décembre 1962. — Garamond italique et romain c. 14).

Vingt-quatre variations typographiques de couleurs à partir des clichés reproduisant en quadrichromie un tableau de Jean Dubuffet, ''La vache au pré noir''.

E.O. Tirée à 333 exemplaires numérotés (1-333) sur vélin d'Arches.

À la Réserve du Département des Imprimés : exemplaire non numéroté.

7. Jean DUBUFFET

L'Hourloupe.
[Paris, N° 10 de *Le Petit Jésus,* journal intime publié par Noël Arnaud, été 1963.]

15,6 × 12,5 cm (ff.), 16,2 × 12,8 cm (couv.). 12 ff. non numérotés, en six feuillets doubles brochés sous couverture imprimée.

Texte en jargon calligraphié à l'encre blanche par Jean Dubuffet et illustré par lui de vingt-six dessins (Cat. S. n° 577) au stylobille rouge et bleu découpés et collés sur papier noir (15-27 juillet 1962), le tout reproduit en offset.

E.O. Tirage non précisé [= 850 exemplaires non numérotés].

À la Réserve du Département des Imprimés : un exemplaire.

8. Jean DUBUFFET

Jean Dubuffet. *Trémolo sur l'œil.*
[Veilhes (81500, Lavaur), Gaston Puel, 1963.]

21 × 17 cm (ff.), 21,5 × 17,2 cm (couv.). 8 ff. en quatre feuillets doubles. Broché sous couverture illustrée.

Impression lithographique : sur la presse de l'auteur (été 1963).

Texte en jargon calligraphié par Jean Dubuffet et quatorze dessins à l'encre de Chine (Cat. S. n° 607) — couverture y comprise — étroitement intriqués au texte, le tout reporté sur zinc par photographie et tiré en lithographie.

E.O. Tirée à 300 exemplaires non numérotés.

À la Réserve du Département des Imprimés : un exemplaire.

9. Jean DUBUFFET

La lunette farcie.
[Alès, PAB, 1963.]

43,5 × 38,2 cm (ff.), 44,8 × 39,2 cm (couv.). 8 ff. non numérotés, en 4 feuillets doubles. En feuilles, sous couverture illustrée rempliée en gouttière. Portefeuille cartonné entoilé noir à trois rabats, le titre imprimé en blanc au premier plat.

Impression du texte : Imprimerie Union, Paris (Décembre 1963. — Caractères de caoutchouc choisis par Jean Dubuffet et que Pierre-André Benoit tamponna de manière à rendre la disposition du manuscrit original daté de janvier 1962).
Impression lithographique : S. Lozingot, sur les presses de l'auteur.

Onze lithographies en couleurs (sauf la couverture) :
I. Couverture : lithographie en noir (Cat. S. n° 608), 44,5 × 88,5 cm.
II. p. [3] : lithographie en deux couleurs (Cat. S. n° 609) illustrant "la foire aux lumières", 24 × 29 cm.
III. p. [4] : lithographie en quatre couleurs (Cat. S. n° 610) illustrant "les menus plaisirs à bas prix", 16,5 × 25,5 cm.
IV. p. [5] : lithographie en quatre couleurs (Cat. S. n° 611) illustrant "l'action chimique lente", 26 × 16 cm.
V. p. [6] : lithographie en six couleurs (Cat. S. n° 612), illustrant "on oublie souvent des choses importantes", 17 × 26 cm.
VI. p. [7] : lithographie en trois couleurs (Cat. S. n° 613), illustrant "la marche à pieds tonique et salubre", 16,5 × 25,5 cm.
VII. p. [8] : lithographie en huit couleurs (Cat. S. n° 614), illustrant "voyages exténuants pleins de rencontres", 17 × 26 cm.
VIII. p. [10] : lithographie en trois couleurs (Cat. S. n° 615), illustrant "l'aire de répartition des fluides terreux", 16,5 × 25,5 cm.
IX. p. [11] : lithographie en quatre couleurs (Cat. S. n° 616), illustrant "la convergence des ondulations", 25,5 × 17 cm.
X. p. [12] : lithographie en six couleurs (Cat. S. n° 617), illustrant "une part de chance", 16,5 × 25,5 cm.
XI. p. [13] : lithographie en quatre couleurs (Cat. S. n° 618), illustrant "muni de deux photographies", 16,5 × 25,5 cm.

E.O. Tirée à 55 exemplaires sur vélin d'Arches (1-50 et 5 h.c.).

À la Réserve du Département des Imprimés : exemplaire "h.c." signé par J. Dubuffet.

10. Jacques BERNE

Berne. ... *le flux même*... Dubuffet. [En sous-titre : Seize poèmes de Jacques Berne illustrés par Jean Dubuffet.]
[Paris, Editions Saint-Germain-des-Prés, 1976.]
32 × 24,5 cm (ff.), 32,3 × 24,9 cm (couv.). 32 ff., en huit cahiers de 4 ff. En feuilles, sous couverture illustrée. Chemise et étui.

Impression sérigraphique : Michel Kizlik et Jean-Jacques de Broutelles, Paris (Mars 1976).

Texte calligraphié par Jean Dubuffet et illustré de vingt-six compositions en noir et crème (Cat. J. D., fasc. XXIX, *Crayonnages, Récits, Conjectures (1974-1975)*, p. 141-142), dont quinze à pleine page et une sur double page. Le tout est reproduit en sérigraphie.

E.O. Tirée à 84 exemplaires numérotés : 20 (I-XX) sur vélin d'Arches, comportant chacun un dessin original en couleurs de Jean Dubuffet ; 50 (1-50) sur vélin de Rives ; 14 exemplaires h.c. (H.C. I/XIV - H.C. XIV/XIV) pour les auteurs et les collaborateurs.

À la Réserve du Département des Imprimés : exemplaire H.C. IX/XIV.

11. Jacques BERNE

Jacques Berne. *Il y a.* Jean Dubuffet. [Montpellier,] Fata Morgana [,1979].

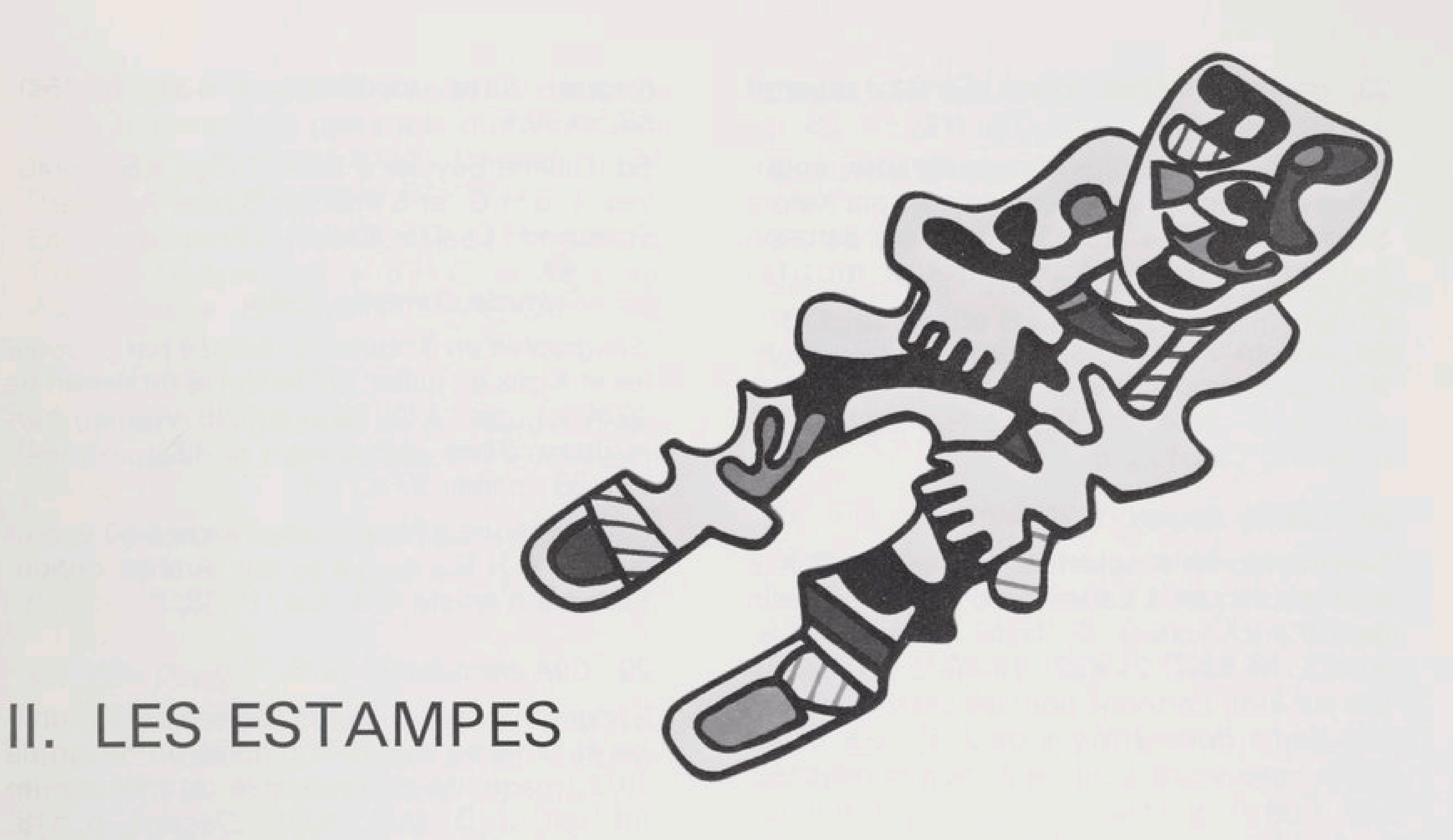
34,8 × 25,4 cm (ff.), 35,2 × 25,7 cm (couv.). 42 ff. non numérotés, en 21 feuillets doubles en accordéon collés l'un à l'autre sur rempli. En feuilles, sous couverture illustrée rempliée en gouttière. Boîte illustrée.

Impression typographique : Imprimerie de la Charité, Montpellier (13 février 1979. — Univers c. 28).
Impresion sérigraphique : Michel Kizlik et Jean-Jacques de Broutelles, Paris.

Quinze sérigraphies en noir : quatorze à pleine page, dont une au premier plat de la couverture, et une sérigraphie au centre du premier plat de la boîte.

E.O. Tirée à 99 exemplaires sur vélin d'Arches : 10 (1-10) avec une suite à part sur arches des treize sérigraphies à pleine page signées ; 89 sans la suite (11-80 et 19 h.c. marqués "hc" réservés aux collaborateurs, à la montre et au dépôt légal).

À la Réserve du Département des Imprimés : exemplaire n° 45 (dépôt légal de l'éditeur).



II. LES ESTAMPES

12. *Homme aux mèches.*

Dossier n° 5, janvier-février 1958 : 12 pièces annotées par J. D. en vue d'une lithographie par reports d'assemblages. 2 feuillets portant l'un un calque colorié figurant le personnage, l'autre des notes récapitulatives pour l'impression en couleurs ; 10 feuillets avec épreuves d'essai imprimées chez Mourlot et chez Patris. 31 × 23.

13-22 *Spectacles.* 1961.

Album de 10 lithographies en couleurs, avril 1961. Papier 63,5 × 45. Tirage à 20 ex. + 4 H.C. sur Arches. Exemplaire XVIII/XX, signé.
Septième des albums en couleurs de la série des *Phénomènes* constituée de 362 lithographies parues en 24 albums dont 15 en noir et 9 en couleurs d'août 1958 à octobre 1962.
Cat. J.D. Fasc. XVI. *Les Phénomènes,* n° 333 à 342 ; Cat. S. 472-481.

13. *Faste.* Pl. I.
en 5 couleurs, août 1959. 50 × 38. Cat. n° 333.

14. *Traces au sol.* Pl. II.
en 5 couleurs, septembre 1958. 30 × 38. Cat. n° 334.

15. *Spectacle au sol.* Pl. III.
en 7 couleurs, septembre 1958. 50 × 40. Cat. n° 335.

16. *Insouciance.* Pl. IV.
en 8 couleurs, février 1961. 45 × 37. Cat. n° 336.

17. *Déploiement.* Pl. V.
en 7 couleurs, août 1959. 45 × 38,5. Cat. n° 337.

18. *Impermanence.* Pl. VI.
en 6 couleurs, août 1959. 50 × 38. Cat. n° 338.

19. *Résonances.* Pl. VII.
en 5 couleurs, février 1961. 47,5 × 37,5. Cat. n° 339.

20. *Champ muet.* Pl. VIII.
en 4 couleurs, septembre 1958. 30 × 38. Cat. n° 340.

21. *Songes.* Pl. IX.
en 5 couleurs, avril 1959. 47 × 35. Cat. n° 341.

22. *Symbioses.* Pl. X.
en 6 couleurs, août 1959. 45 × 38,5. Cat. n° 342.

23. *Banque de l'Hourloupe. Cartes à jouer et à tirer.* 1967.

Jeu de 52 cartes, plus 1 carte de titre, imprimées en sérigraphie, et en couleurs par Kelpra Studio à Londres. 25 × 16. Présenté dans un boîtier noir orné de deux motifs. 26,5 × 18 × 10.

Ed. Alecto à Londres. Tirage à 350 ex. + 30 H.C. Exemplaire H.C.
Cat. J. D. fasc. XXXI. *Cartes, Ustensiles,* p. 54-57 ; Cat. P. 30.

24. *Quatre figures.* 1973.

Sérigraphie en 4 couleurs réalisée par D K Z Arts graphiques à Lausanne d'après un dessin de 1972 (cf. cat. J. D. fasc. XXVI. *Dessins,* p. 123, n° 339). 21 × 32. Tirage à 200 épreuves sur kraft cartonné pour les exemplaires de tête de *La Botte à Nique* de J. D., éd. Skira, 1973. Epreuve non signée et non numérotée. Cat. P. 4.

25. *Parade nuptiale.* 1973.

Sérigraphie en 4 couleurs réalisée par Broutelles d'après un dessin de 1972 (cf. cat. J. D. fasc. XXVI. *Dessins,* p. 124, n° 241-242). 26,5 × 20,5. Tirage à 62 épreuves sur canson réservées aux collaborateurs du *Cahier de l'Herne* consacré à J. D., 1973. 26,5 × 20,5. Epreuve non signée et non numérotée. Cat. P. 5. Plus un tirage à 115 épreuves + 2 H.C. pour les exemplaires de tête de l'ouvrage. 39 × 33. Cat. P. 6.

26. *Paysages castillans : Marche en campagne.* 1975.

Sérigraphie en 5 couleurs réalisée par Broutelles et Kizlik en mars 1975 d'après un dessin de 1974 (cf. cat. J. D. fasc. XXVIII. *Roman burlesque, Sites tricolores,* p. 131, n° 176). 79 × 71.

Ed. Galerie Beyeler à Bâle et Pace Editions à New York. Tirage à 70 épreuves + 5 H.C. sur Sirène Arjomari.
Epreuve d'artiste non numérotée. Cat. P. 16.

27. *Territoire et paysan.* 1975.

Sérigraphie en 3 couleurs réalisée par Broutelles et Kizlik en mars 1975 d'après un dessin de 1974 (cf. cat. J. D. fasc. XXVIII. *Roman burlesque, Sites tricolores,* p. 124, n° 166). 53,5 × 39,5.

Ed. Galerie Beyeler à Bâle. Tirage à 50 épreuves + 5 H.C. et 6 e.a. sur Sirène Arjomari. Epreuve H.C. 4/5. Cat. P. 17.

28. *Solitude illuminée.* 1975.

Sérigraphie en 3 couleurs réalisée par Broutelles et Kizlik en juillet 1975 d'après un dessin de 1974 (cf. cat. J.D. fasc. XXVIII. *Roman burlesque, Sites tricolores,* p. 123, n° 164). 82 × 58 ; papier 97 × 71,5.

Pace Editions à New York. Tirage à 50 épreuves + 5 H.C. + 6 e.a. sur Arches crème. Epreuve d'artiste 4/6. Cat. P. 18.

29. *Cité ambulante.* 1975.

Sérigraphie en 4 couleurs réalisée par Broutelles et Kizlik en mai 1975 d'après un dessin de 1972, maquette du praticable du même nom (cf. cat. J. D. fasc. XXVI. *Dessins,* p. 118, n° 320). 54 × 80 .

Edité par l'artiste. Tirage à 30 épreuves + 5 e.a. sur Sirène Arjomari. Epreuve d'artiste 3/5. Cat. P. 19.

30. *Ontogénèse.* 1975.

Sérigraphie en 4 couleurs réalisée par Broutelles et Kizlik en juillet 1975 d'après un dessin de 1974 (cf. cat. J. D. fasc. XXVII. *Roman burlesque, Sites tricolores,* p. 111, n° 146). 60 × 73,5 ; papier 78 × 88.

Pace Editions à New York. Tirage à 50 épreuves + 5 H.C. et 6 e.a. sur Arches. Epreuve d'artiste 4/6. Cat. P. 20.

31. *Site populeux.* 1976.

Sérigraphie en 3 couleurs réalisée par Broutelles et Kizlik en juillet 1976 d'après un dessin de 1973 (cf. cat. J. D. fasc. XXVII. *Coucou Bazar,* p. 113, n° 219). 58 × 90 ; papier 72 × 102.

Ed. Galerie Beyeler à Bâle et Fondation Jean Dubuffet. Tirage à 50 épreuves + 5 H.C. + 10 e.a. sur Arches crème. Epreuve H.C. III/V. Cat. P. 21.

32. *Masse aux pédales.* 1976.

Sérigraphie en 4 couleurs réalisée par Broutel-

les et Kizlik en mai 1976 d'après un dessin de 1971, maquette du praticable du même nom (cf. cat. J. D. fasc. XXVI. *Dessins,* p. 74, n° 199). 48,7 × 85 ; papier 62 × 92.

Ed. Sonja Henie — Niels Onstad Foundations. Tirage à 50 épreuves + 5 H.C. et 7 e.a. sur Arches crème. Epreuve H.C. V/V. Cat. P. 22.

33-38. *Fables.* 1976.

Album de 6 sérigraphies en couleurs réalisées par Broutelles et Kizlik en octobre 1976. Papier 70 × 88.

Pace Editions à New York. Tirage à 50 épreuves + 5 H.C. et quelques e.a. sur Arches. Cat. P. 23-28.

33. *Villa Duplex.*

Sérigraphie en 4 couleurs d'après un dessin de 1970 (cf. cat. J. D. fasc. XXVI. *Dessins,* p. 26, n° 70). 74,2 × 43 ; papier 88 × 70.

Epreuve d'artiste 1/5. Cat. P. 28.

34. *Évocations.*

Sérigraphie en 3 tons, (2 noirs et 1 blanc) d'après un dessin de 1970 pour la couverture du livre de Max Loreau : *Jean Dubuffet. Délits, déportements, lieux de haut jeu,* non retenu (cf. cat. J. D. fasc. XXVI. *Dessins,* p. 52, n° 137). 49,5 × 80 ; papier 70 × 88.

Epreuve d'artiste 1/2. Cat. P. 25.

35. *Lion héraldique.*

Sérigraphie en 5 couleurs d'après un dessin de 1971, maquette du praticable *Le lion* (cf. cat. J. D. fasc. XXVI. *Dessins,* p. 72, n° 192). 58,8 × 74,8 ; papier 70 × 88.

Epreuve d'artiste 2/9. Cat. P. 26.

36. *Course la Galope.*

Sérigraphie en 5 couleurs d'après un dessin de 1971, maquette du praticable du même nom (cf. cat. J. D. fasc. XXVI. *Dessins,* p. 75, n° 201). 53,5 × 76 ; papier 70 × 88.

Epreuve d'artiste 1/7. Cat. P. 24.

37. *Immeuble.*

Sérigraphie en 5 couleurs d'après un dessin de 1971, maquette du praticable *Immeuble à trois étages* (cf. cat. J. D. fasc. XXVI. *Dessins,* p. 83, n° 221). 60 × 67,5 ; papier 70 × 88.

Epreuve d'artiste 1/9. Cat. P. 27.

38. *Le Vizir.*

Sérigraphie en 5 couleurs d'après un dessin de 1971, maquette du praticable du même nom (cf. cat. J. D. fasc. XXVI. *Dessins,* p. 90, n° 239). 75 × 46 ; papier 88 × 70.

Epreuve d'artiste 1/6. Cat, P. 23.

39. *Site avec trois personnages.* 1976.

Sérigraphie en 4 couleurs réalisée par Broutelles et Kizlik en mai 1976 d'après un dessin de 1973-1974 (cf. cat. J. D. fasc. XXVII. *Coucou Bazar,* p. 111, n° 216). 49,5 × 81 ; papier 63 × 96.

Ed. Fondation Jean Dubuffet. Tirage à 20 épreuves + 3 H.C. et 5 e.a. sur Arches crème. Epreuve H.C. II/III. Cat. P. 30.
Plus un tirage à 50 épreuves + 4 H.C. + 4 e.a. avec un fond et des marges. Cat. P. 29.

40. *Le Fugitif.* 1977.

Sérigraphie en 4 couleurs sur métal en 2 éléments séparés avec intervention d'une aimantation permettant de déplacer le personnage sur le fond, réalisée par l'Institute of Experimental Printmaking à San Francisco d'après un dessin de 1974 (cf. cat. J. D. fasc. XXVIII. *Roman burlesque, Sites tricolores,* p. 132, n° 178). 69 × 49,2 ; Personnage 44,5 de hauteur.

Pace Editions à New York. Tirage à 50 ex. + 10 H.C. et 4 e.a. Epreuve H.C. I/X. Cat. P. 35.

41-43. *Faits mémorables I, II et III.* 1978.

Suite de trois sérigraphies en couleurs réalisées par Broutelles et Kizlik en 1978 comptant chacune 62 passages donnant des assemblages différents des éléments constituant la peinture *Mnémotechnique I* exécutée en 1978 (cf. cat. J. D. fasc. XXXII. *Théâtres de mémoire,* p. 56-57, n° 50-51). 66 × 90 ; papier 75 × 98.

Pace Editions à New York. Tirage à 70 épreuves + 6 H.C. et 6 e.a. sur Arches crème. Epreuve d'artiste 3/6.

Plus un jeu de 10 éléments sérigraphiés en couleurs pour *Faits mémorables* imprimés sur Arches crème. Papier 51 × 72 (2 éléments) ; 51 × 36 (8 éléments). Epreuves non signées.

44. *Scénario bref.* 1979.

Sérigraphie en noir, blanc et crème réalisée par Broutelles et Kizlik en mars 1979 d'après un dessin de la même année : *Annale XXVIII* (cf. cat. J. D. fasc. XXXII. *Théâtres de mémoire,* p. 133, n° 232). 65 × 46,7.

Ed. La Hune à Paris. Tirage à 50 épreuves + 5 H.C. et 5 e.a. sur Arches. Epreuve H.C. I/V.

45. *Parcours.* 1981

Rouleau sérigraphié en noir et blanc sur soie contre-collée sur papier réalisé par Arcay en 1981 d'après 12 dessins de 1978 disposés de gauche à droite : *Mémoration VIII; Annale XIX; Mémoration XIX; Annale XI; Annale XVIII; Mémoration XVI; Annale XXIII; Mémoration XXI; Annale VI; Mémoration XV; Annale XVII; Annale XIV;* (cf. cat. J. D. fasc. XXXII. *Théâtres de mémoire,* p. 197). 51 × 60,6.

Présenté dans une boîte en hêtre naturel avec un couvercle sérigraphié. 57 × 13,5 × 9.
Pace Editions à New York. Tirage à 80 ex. + 10 H.C. Exemplaire H.C. VI/X.

46. *Site avec cinq personnages.* 1981.

Estampe en couleurs avec 3 passages en impression sérigraphique et 3 autres en impression lithographique, réalisée par Broutelles et Kizlik en septembre 1981 d'après une peinture de la même année et de même nom appartenant à la série des *Psycho-sites.* 81 × 62.

Ed. Louisiana Museum of Art, Humleback (Danemark). Tirage à 90 épreuves + 10 H.C. sur Rives. Epreuve H.C. X/X.

47. *Court le crayon.* 1982.

Lithographie sur papier à report imprimée par Bordas en mars 1982. 31,2 × 24,2 ; papier 38 × 28,5.

Tirage à 10 épreuves + 3 H.C. Epreuve H.C. II/III, signée.



TABLE DES MATIÈRES

des presses de l'imprimerie Union, le 29 mai 1982

